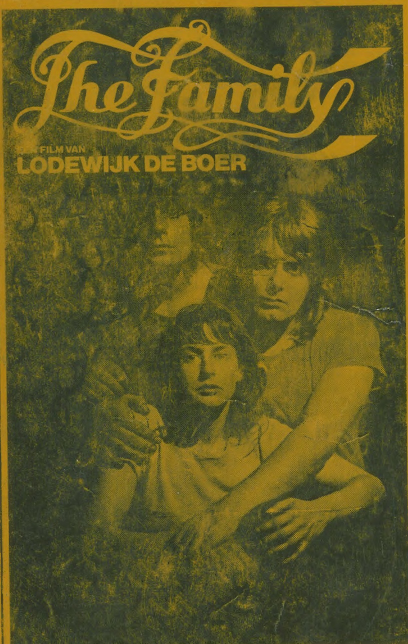
سینما ۵۳
۷ آذر ۵۳ ۴

سومین جشنواره جهانی فیلم تهران



خانواده ساخته : لودویك دبوئر



راه حل میخواهم ساخته : سعید مرزوك

با :
لسترجیمزپریس
فیلمساز بزرگ
سری‌لانکا

لسترجیمزپریس، متولد ۱۹۲۱، بتنهائی موفق شده‌است سینمای سری‌لانکا (سیلان) را به‌اعتبارجهانی برساند. فیلم‌های او تاکنون برای شرکت درجشنواره‌های نیویورك، لندن، ملبورن، آکاپولکو، ونیز، برلین، ریودوژانیرو وتهران انتخاب شده‌اند وبرنامه مرور برآثار او درلندن ودرموزه هنر مدرن نیویورك ترتیب یافته است.

فیلم‌های او عبارتند از:

رکاوا (خط سرنوشت ۱۹۵۶)- ساندسایا (پیام ۱۹۶۰)- گامپرالیا (روستاهای درحال تحول ۱۹۶٤)- دلوواك آتاوا (بین دو دنیا ۱۹٦٦)- ران سالو (بالاپوش زرد ۱۹٦۷)- گولوهادا واتا (سکوت قلب ۱۹٦۸)- آکاراپاها (پنج آکرزمین ۱۹٦۹)- نیدهایانا (گنجینه ۱۹۷۱)- دسانیا (۱۹۷۳) وسلطان‌خداوندگار (۱۹۷٤).

مصاحبه زیر توسط ا. جی. گوناواردانا انجام‌گرفته ومقدمه آنرا دانالد ریچی سینماشناس معروف آمریکائی نوشته است.

عبدالله تربیت



صحنه‌ای ازفیلم «گنجینه»

مقدمه:

«لسترجیمزپریس» درسینمای سیلان (سری‌لانکا) همان مقامی را داردکه «ساتیاجیت‌رای» درسینمای هند دارد وهردوی این فیلمسازان بنا بگفته‌ی ناقدان اروپائی به سنت «ژان رنوار» تعلق دارند. «پریس» سینمای سیلان را از دنیای بسته و ساختگی ملودرام ونمایشنامه‌های فیلم شده به فضای آزاد هدایت کرد.

پریس با نخستین فیلم بلند خود - رکاوا (خط سرنوشت) ۱۹۵٦ - که تماماً درفضای‌آزادوبابازیگرانی که اکثراً غیرحرفه‌ای بودند ساخته شد، اثری خلق کرد که ژرژر سادول منتقد فقید فرانسوی آنرا نمونه‌ای ازشعر وصداقت خواند و با آثار «رابرت فلاهرتی» مقایسه کرد.

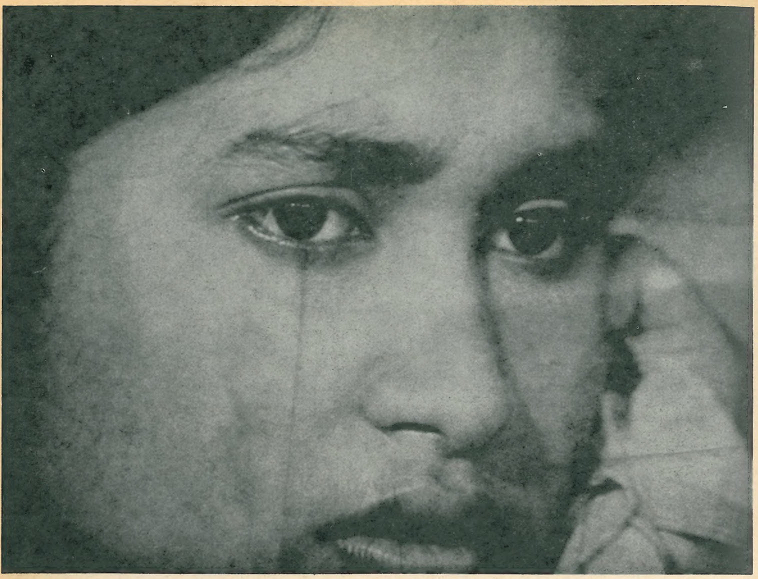
درفیلم‌های بعدی یعنی - گامپرالیا (روستاهای درحال تحول) ۱۹٦۵ - دلوواك آتارا (بین دودنیا) ۱۹٦٦ - رانسالو (بالاپوش‌زرد) ۱۹٦۷ - گولوهاداواتا (سکوت قلب) ۱۹٦۸ - وآکاراپاها (پنج آکرزمین) ۱۹٦۹ - پریس گرچه ازبازیگران حرفه‌ای استفاده‌کرد وگاهگاهی نیز دوربین را به چهار دیواری‌ها برد اما به عقیده اصلی خود وفادار ماند، پریس گفته است که بنظرمن قدرت سینما درآشکار ساختن زندگی درونی آدمها بی‌نظیرست، دوربین می‌تواند زیر و بم‌های احساس‌ها وعواطف را با دقت یك زلزله‌نگار ثبت‌کند، تصویرکردن وقایع غیردراماتیك برای من‌اهمیت زیادی دارد زیرا درسینما درام حقیقی درهمین چیزها نهفته است. داستان درفیلم‌های پریس نقش کوچکی دارد یعنی درست همان نقشی‌راکه درآثار «روبر برسون»، «کارل درایر» و «یاسوجیرو اوزو» داراست.

فیلم‌های پریس نشان‌میدهد که اونیزمانند فلاهرتی عقیده داردکه یك روایت ساده وکمرنگ بهترین وسیله برای ساختن یك فیلم است وداستان هیچ ارزشی در شناخت شخصیت‌های فیلم ندارد. زیرا همانطورکه «یاسوجیرو اوزو» گفته است استفاده ازاین نوع وسایل درحقیقت سوء استفاده از آنهاست. مطالبی که پریس درباره‌ی آثار «ساتیاجیت‌رای» بیان میکند تاحدودی به شناخت آثار خود او نیزکمك مینماید. او میگوید با تماشای آثار «رای» انسان حس میکندکه دوربین آدم‌ها را بدون اینکه متوجه باشند تحت‌نظرگرفته است وکوچکترین تغییرات عواطف واحساسات آنها را ثبت میکند. با وجود این درآثار «رای» هیچ چیز تصادفی نیست ولحظاتی راکه ضبط می‌کند کاملاً طرح وبررسی شده‌اند واین جزئی ازروش او دربرابر آدم‌هائی‌ست که باآنها طرف است. هدف اصلی «رای» تصویرکردن درام روابط انسانی درزمینه جامعه‌ای‌است که آنرا خوب میشناسد واین‌کاررا بدون هیچگونه تصنع‌انجام میدهد.

روستاهای درحال تحول (که نام اصلی‌آن‌تاریخچه یك خانواده بودکه عنوان بهتری است) شاید بهترین فیلم پریس باشد. این فیلم درباره سقوط تدریجی یك خانواده ولایتی ازطبقه متوسط فئودال درجنوب سیلان درآغاز قرن حاضرست. دخترجوان خانواده تحت فشار بستگانش نمی‌تواند با معلم جوانی‌که مورد علاقه اوست ازدواج‌کند بخاطر اینکه اورا همطراز دختر نمیدانند. دختر با مردی ازطبقه خودش ازدواج میکند وطی زندگی معمولی زناشوئی اندك اندك عشق وعلاقه زیادی بین زن وشوهر بوجود میآید. دراین احوال خانواده دختر رو به ورشکستگی میرود وکار شوهر نیز دیگر رونقی ندارد. شوهر برای‌کسب موفقیت درجای دیگر خانه‌اش را ترك میکند وچون موفق‌نمیشود، دیگرپیش همسرش بازنمیگردد. معلم جوان‌که اینك درشهر تاجر پردرآمدی شده پس ازاینکه میفهمد شوهر دختر مورد علاقه‌اش مرده است با او ازدواج میکند ولی‌آنها دیگر خوشبخت نیستند چون شبح شوهری‌که محبوب زنش بوده اکنون میان آنها حائل شده‌است.

این فیلم ازیك ادراك لطیف برخوردارست. گفتگوها اندك است ولی درعوض تصاویر بسیار غنی ونیرومند هستند. تماشاگر همه چیزرا می‌بیند نه اینکه همه چیزرا بشنود. «لیندسی آندرسون» آنرا مرثیه‌وار وبسبك چخوف خوانده است ومنتقد دیگری‌نوشته است:

«این فیلم درحقیقت نمایشگر چهره‌هاست و کوچکترین تغییرات حالت وکوچکترین اشارات بسیار پرمعناست و درعین حال فیلم پر از ابهام است. بنظر میرسدکه این اثر وسیله‌ای برای آفرینش حالات وکشف زیروبم‌های عواطف‌واحساسات‌آدمی‌ست. فیلم نشان‌دهنده



صحنه‌ای از فیلم «سکوت‌دل»

جریانات آرام رنج وشادی ودگرگونی وتکرار است‌که زندگی دهکده سیلانی را تشکیل میدهد » .

زیباشناسی پریس و رای یکی از راههای صحیح سینمای معاصررا نشان میدهد واین زیباشناسی وجوه مشترکی با طرز تلقی داوژنکو وفلاهرتی ازیك طرف وآثار برسون و اوزو ازطرف دیگر دارد وگاهگاهی نیز یادآور آثار درایر و رنوار است . این راهی درست است‌که با ماهیت فیلم وطبیعت تماشاگر وفق می‌دهد . نمایش عوالم روحانی بسبك فیلم‌های مستند وبدون آرایش وپیرایش ، یکی ازمؤثرترین سینماهای ما را بوجود آورده است . گرچه فعلاً توجه چندانی بآن نمیشود ولی سبکی براستی پیشرو بشمار میآید .

● چگونه فیلمسازی را شروع کردید ؟

پریس : من ازسال ۱۹٤٥ تا سال ۱۹٥۲ درلندن روزنامه‌نگار بودم . درآن موقع ساختن فیلمهای تجربی درانگلستان رونقی‌گرفته بود . من ویك سیلانی دیگر باکمك هم دراوقات فراغت فیلمهای‌کوتاه شانزده میلیمتری می‌ساختیم‌که بیشتر آنها جوایزی هم بردند. رالف‌کین فیلمساز انگلیسی‌که دکومانترسازاست دریکی ازاین مسابقات جزو هیئت داوری بود وبمن‌گفت‌که مسخره است یك نفر سیلانی درانگلستان فیلم بسازد ومن باید به زادگاه خودم مراجعت‌کنم .

او میخواست به‌سیلان بـرود وشغلی هم بمن پیشنهادکرد ولی من بازگشت به‌سیلان ویك‌کار دولتی گرفتن را وحشتناك می‌دانستم ، چون درانگلستان‌زندگی راحتی داشتم ، من پیشنهاد اورا ردکردم .

کین به سیلان رفت وبعنوان تهیه‌کننده در«واحد فیلم دولتی» مشغول‌کار شد ومرتب بمن نامه می‌نوشت ومتذکر میشدکـه برای من اقامت در انگلستان کار احمقانه‌ایست. دراین موقع تصمیم‌گرفتم‌که به سیلان برگردم .

● وقتی برگشتید چه‌کار‌کردید ؟

پریس : ما با هم سه فیلم ساختیم ، ومن هرچه درباره فیلم دکومانترمیدانم از او فراگرفته‌ام کین به سنت دیرینه فیلمسازان دکومانتر تعلق داشت ویکی از بهترین سازندگان فیلم‌های دکومانتر بود .

● همکاری شما با کین دردوره کار شما بعنوان يك‌كارگردان چه تأثیری داشت ؟

پریس : همکاری ما نقش‌بسیارمهمی درسازندگی من داشت دکومانتر درآن زمان دچار يك ويروس‌جديد شده بود . یعنی داستان وارد آن شده بود ودکومانتر سازها فکرمیکردند اگر این نوع فیلم داستان نداشته باشد قادر به جلب تماشاگر نخواهد بود ، وخود کین هم همین روش را انتخاب‌کرد وشروع بساختن يك دکومانتر داستان‌دار بنام (نلونگاما) Nelungama درسیلان‌کرد . این فیلم‌که درباره يك دهکده بود تماماً درمحل فیلمبرداری شد وروستائیان نقش‌هائی راکه بآنها محول شده بود بازی میکردند. من دریافتم — همانطورکه همه ما درآغاز نئورئالیسم ایتالیا دریافتیم که میتوان ازتکنیك فیلم‌های دکومانتر برای ساختن فیلم سینمائی استفاده‌کرد .

مثلاً فیلمبرداری درمحل وخارج ازاستودیو و استفاده ازمردم عادی و بداهـه پردازی دردیالوگ ، هنگامیکه نخستین فیلم خودم رکاوا (خط سرنوشت) را درسال ۱۹٥٦ شروع‌کردم فکرمیکردم‌که میتوانم فقط با يك دوربين ويك ضبط صوت يك فيلم سينمائى بسازم وفکر مشکلاتی راکه با آن مواجه میشدیم نکرده بودم .

مثلاً اگر بدلایلی موفق نمی‌شدیم صدائی را بطور دلخواه ضبط‌کنیم امکان سنکرونیزه‌کردن بعدی بخاطر نبودن وسایل فنی لازم فراهم نبود ومیبایستی همه‌ی بازیگران برای‌انجام اینکار به هند بروند . وسائل چاپ وظهور وغیره نیز یا وجود نداشت ویا اگر موجود هم بود نمیشد ازآن استفاده‌کرد . وما فیلم‌هائی راکـه میگرفتیم برای ظهور به‌مدرس میفرستادیم واینکـه نگاتیف را دوباره دریافت میکردیم شبیه معجزه بود .

وسائل ضبط‌صوت مغناطیسی ساخت امریکا هم خیلی دست وپای ما را میگرفت . فیلمبرداری را در دهکده انجام میدادیم وهمانجاگفتگوها را سنکرونیزه وضبط می‌کردیم . بنظرمن این طرزکار حتی درآن‌زمان هم‌کاملاً غیرمعمولی بود .

ایده اصلی وتکنیك این فیلم مدیون فیلم‌های

دکومانتر است .

وقتیکه فیلم نمایش‌داده شد بسیاری ازناقدان‌آنرا بیشتر یك دکومانتر درباره یك دهکده می‌دانستند تا یك فیلم درماتیك .

● اشکالات‌دیگری‌که باآن‌مواجه شدید چه بود؟

پریس : درسیلان مانند تمام‌کشورهای‌آسیائی‌مسئله اصلی درساختن فیلمهای بلند چگونگی دوری‌گزیدن از اصول قراردادی فیلمهای تجارتی میباشد . تا آن زمان فیلم‌های ما اغلب تقلیدی ازفیلمهای ساخت جنوب هندوستان بود . ما ازاین قاعده روی برتافتیم ودرنتیجه فیلم ، یك شکست‌کامل تجارتی بود ومن تا چهارسال دیگر فیلمی نساختم .

● فیلم اول شما ازجریان اصلی فیلم‌سازی درآسیا درآن زمان بچه ترتیبی جدا شد؟

پریس : درسال ۱۹۵۵ ، بدون اینکه آن موقع متوجه باشم ، «ساتیاجیت‌رای» مشغول ساختن فیلم در بنگال بود . هردو نفر ما با توجه به‌موقعیت سینمای تجارتی درکشورهای ما ، دریك وضعیت قرار داشتیم . ما سعی میکردیم سینمائی خلق‌کنیم‌که هم ازنقطه نظر فنی وهم ازنقطه نظر هنری ازقراردادهای تجارتی سینما بدورباشد . ما به‌میان مردم میرفتیم واغلب ازبازیگران غیرحرفه‌ای استفاده میکردیم ، «ساتیاجیت‌رای» یك شانس داشت وآن این بودکه دولت بنگال غربی باو کمك مالی میکرد . گرچه او درآغاز با مسائل دشواری مواجه بود ، اما فیلم اوکه برمبنای یك اثرکلاسیك مردم پسند قرارداشت توانست تماشاگران زیادی برای تماشای «پاترپانچالی» به‌سینماها بکشاندگرچه فیلم اوکاملاً با فیلمهای معمولی هندی فرق‌داشت اماتوانست تماشاگران خودرا پیدا بکند درسیلان مردم هیچگونه آمادگی برای دیدن فیلم ما نداشتند واصلاً داستان‌آنرا درك نمی‌کردند . وحتی فیلمبرداری محلی نیز نتوانست توجه توده تماشاگرانی‌راکه به نورپردازی وصحنه‌آرائی دراستودیو عادت‌کرده بودند ، جلب‌کند . یك تهیه‌کننده معروف بمن‌گفت‌که فیلمبرداری درمحل نمیتواند باآنچه دراستودیو بازسازی میشود رقابت‌کند . مثلاً یك مزرعه برنج‌که روی پرده‌ای نقاشی شده باشد توجه تماشاگران را خیلی بیشتر ازیك مزرعه برنج حقیقی جلب مینماید. بنظر من مردم نیز همان عقیده را داشتند ، زیــرا عکس‌العمل آن‌ها دربرابر سینمای راستین آن چیزی نبودکه پیش‌بینی‌کرده بودیم .

● بنظر شما رشد ومقبولیت سینمای هند وتأثیر آن روی فیلمسازان سیلانی به چه صورت است ؟

پریس : ازلحاظ هنری سینمای هند ارزش ندارد. وکشوری‌که صنعت سینمای آن درجهان مقام دوم را دارد ، تأثیر ویران‌کننده‌ای دررشد سینمای راستین آسیا داشت . عناصر مثلاً شرقی سینمای هند درحقیقت ازفیلمهای هالیوودی اخذ شده‌اند وتشابه بسیار اندکی با روح شرقی ، فرهنگ ویا سنن این قسمت جهان دارد واین خطرناك است . مثلاً گروهی معتقدندکه کسانی امثال من و «ساتیاجیت‌رای» که علیه سینمای تجارتی طغیان‌کرده‌ایم تحت تأثیر سینمای غرب هستیم‌که برای ما بیگانه است ، درصورتی‌که سینمای هند علیرغم مسخره بازی‌ها وعدم تجانس وبی‌منطق‌بودن ، دارای اصالت شرقی است .

اما هرکسی‌که شش هفت تائی فیلم هندی ببیند مسلماً عکس این نتیجه راخواهدگرفت . سینمای‌تجارتی هند هیچ وجه مشترکی با هنر ، فرهنگ ، سنن وموسیقی هندی ندارد ، داستان این فیلم‌هــا اکثراً تقلیدی از فیلمهای پرفروش امریکائی‌ست وموسیقی این فیلم‌ها نیز اکثراً بازاری وفاقد ارزش هستند ، ولی سینمای هند بخاطر ایجاد یك دنیای خیالی برای عامه تماشاگر درکشورهای توسعه نیافته ، حکم یك هالیوود جدید را پیداکرده است .

● بنابراین وجود سینمای هند مانعی برای رشد سینمای ملی درکشورهای آسیائی است ؟

پریس : این امر درسیلان صادق بوده است . یك سینمای راستین ملی بهیچوجه نمیتوانست درسیلان شکوفا شود بخاطراینکه تأثیر سینمای هند بقدری شدید بود وسازندگان فیلم‌هائی ازآن‌نوع‌که ذکرکردم بقدری قدرت داشتندکه هرگونه‌کوششی برای انتخاب یك سبك دیگر بی‌ثمربود . ده سال طول‌کشیده‌است تا تماشاگرانی که به فیلمهای غیرمتعارفی خوگرفته‌اند درسیلان‌بوجود بیایند .

● آیا سینمای هند می‌تواند بخاطر ایجاد یك دنیای خیالی ، سینمای مفیدی باشد ؟

پریس : یك نظریه (که با آن موافق‌نیستم) اینست که سینما با ایجاد یك دنیای رؤیائی موقعیتی می‌آفریند که درآن مردم‌کشورهای توسعه نیافته ، دیگر از رؤیای صرف ، صرفنظر میکنند . مثلاً به مردم نشان داده میشود که پولدارها چطور زندگی میکنند .

اطاق‌های بزرگ و زیبــا ، اتومبیل‌های شیك ، صدها نوکر وکلفت ورقص وآواز دائمی . برخی از ناقدان میگویندکه این نوع نمایش درسریع‌ترکردن گامهای انقلاب مؤثرست . عقیده دیگری نیز هست مبنی براینکه این نوع سینما باعث میشودکه توده مردم زندگی مشقت‌بار خودشان را فراموش بکنند . بهرحال دراین قسمت جهان ، کلیه‌ی تماشاگران با تریاك رؤیا تخدیر شده‌اند . واقعیت‌های زندگی آسیا درسینماهای بمبئی ، مدرس وکلمبو فراموش شده است . ازاین نقطه نظر میتوان‌گفت‌که این نوع سینما به هدف‌هائی رسیده است .

● بنظر شما سینما درآسیا چگونه باید باشد ؟

پریس : برخی از ناقدان مارکسیست میگویند که من یك بشردوست لیبرال هستم‌که امروزه دیگر بدرد نمیخورد . بنظرآنها من باکسانی‌که کارخانهٔ رؤیاسازی دارند فرق چندانی ندارم . من این‌طور توضیح میدهم : وقتیکه یك نفر تصمیم می‌گیرد فیلمساز بشود — درست مثل کسیکه میخواهــد یك نویسنده ، یك موسیقی‌دان یا یك نقاش بشود — باید تکلیف خودش را روشن‌کند .

سینما زندگی من است ومن آنرا ببهترین وجهی که امکان دارد بکار می‌برم . برای من سینما دارای قدرت آشکارکنندگی بی‌نظیری است ومیتواند روابط انسانی ووضعیت‌های بشری را طوری نمایش دهدکه هیچ وسیله‌ی دیگری قدرت نمایش آن را ندارد .

من هم‌چنین به سبك مخصوصی درسینما علاقمند هستم ... سینمائی‌که تاسرحدامکان ازتآتروقراردادهای دراماتیك بدور باشد. تصویرکردن وقایع غیردراماتیك برای من اهمیت زیادی دارد زیرا درسینما درام حقیقی درهمین چیزها نهفته است .

من به موضوعاتم ونمایش آن‌هــا بزبان سینما ، شخصیت‌های آثارم وسرنوشت آنها علاقمند هستم .

من هنوز نتوانسته‌ام ازنقطه نظر سیاسی موقعیت خودم را درسینما روشن‌کنم زیرا دچار وضعیت عجیبی هستم . من تقریباً مثل یك‌آدم غربــی تربیت شده‌ام وسال‌های زیادی را درخارج‌گذرانده‌ام ، من درحقیقت ترکیب ناجوری ازشرق وغرب هستم . بعلاوه من یك کاتولیکم آن هم درجامعه‌ای‌که اکثراً بودائی هستند. نمیخواهم بگویم‌که مذهب تأثیرزیادی درکارمن‌گذاشته است ، درنتیجه تناقضاتی‌که باآن درگیرهستم با احساس ونوستالژی شدیدی به‌سوی زندگــی روستائی‌کشیده شده‌ام ومیکوشم‌که خاك‌کشور خودم را لمس‌کنم . بنابر این من بیشتر به موضوعات بودائی پرداخته‌ام وهرگز فیلمی نساخته‌ام‌که بتوان آنرا یك اثر مسیحی نامید . من هرگز عقاید سیاسی محکمی نداشته‌ام وفیلم‌هایم از نقطه نظر سیاسی بهیچ حزب ودسته‌ای وابستگی ندارد . بنظرمن تمام فیلمسازان جدی و باهوش چه‌کاتولیك چه بودائی وچه مارکسیست خواهان دنیای بهتری برای هم‌وطنانشان میباشند و باتوجه باین امرهمه‌ی فیلمسازان جدی‌انسان‌دوست هستند . با نمایش‌بیعدالتی‌های‌اجتماعی آدم مسئله را عنوان میکند وراه حل بایستی دردست سیاستمداران باشد . حس میکنم‌که ناقدان مارکسیست فقط باین دلیل به فیلمسازان بشردوست حمله میکنندکه چرا آنها درآثارشان لزوم یك تغییر سیاسی واجتماعی را نشان نمیدهند . من به همه‌ی فیلمهای متعهد احترام می‌گذارم چه مارکسیستی باشد چه بودائی ، من همانقدر به‌آثار دراییر ، برسون وگودار علاقمند هستم‌که به‌آثار «یوریس ایونس» و ایزنشتین .

من دارم باین نتیجه میرسم‌که تعهد بیش‌ازآنکه مسئله‌ای برای فیلمسازان باشد مسئله‌ای برای ناقدان است . اگر ناقدی عقاید سیاسی یا مذهبی‌دارد نمی‌تواند یك فیلم را فقط ازنقطه نظر هنری وسینمائی بررسی کند . واگر ایدئولوژی مذهبی یا سیاسی اثر با عقاید خودش مطابقت نــداشته باشد فیلم را فاقد ارزش میخواند . اگر بخواهیم فیلم را فقط از نقطه‌نظرهنری بررسی‌کنیم این یك ریاکاری درکار نقد است . مثلاً ناقد مارکسیست درحالیکه کاملاً با رزمناو پوتمکین اثر ایزنشتین موافق است دربرابر آثار برسون یــا ریفن‌اشتال دچار دردسر میشود . یك ناقد معمولی کاتولیك انجیل متی اثر پازولینی را قابل قبول خواهد خواند اما درمقابل بونوئل چه‌کار میتواند بکند ؟

ما بایستی فیلمسازان متعهد داشته باشیم اما هنوز هم دراین‌گوشه دنیا به فیلمسازان انسان‌دوست احتیاج است .

ماباکارخانه رویاسازی‌شروع‌کردیم ودرطی‌ده سال فیلمسازان جدی به وضعیت نئورئالیست‌های ایتالیای بعد ازجنگ رسیدند ودرمرحله بعدی به یك سینمای سیاسی دست خواهیم یافت واین نتیجه منطقی تکامل سینما درآسیای جنوب شرقی خواهد بود .

● آیا پیدایش ورشد یك سبك سینمائی‌مخصوص را درآسیا پیش‌بینی میکنید . درهند برخی‌ازهنرمندان تئاتر عقیده دارندکه ایجاد یك سبك ویژه هندی در تئاتر جدید امکان‌پذیر است . آیا این قضیه درمورد سینما هم صادق است .

پریس : من فکرمیکنم‌که اندیشه تکامل وپیشرفت یك سینمای ملی‌کوششی برای دمیدن یك روح ملی درسینمای این‌کشورست. آفرینش یك سینمای‌ناب شرقی هدف بزرگی برای تمام فیلمسازان آسیائی است . بنظر من فیلمسازان ژاپنی توانسته‌اند با استفاده ازعناصربومی تصویر نیرومندی ازفرهنگ خودشان را ارائه بدهند . ساتیاجیت‌رای گفته است‌که او فقط ازنقطه نظر تکنیکی تحت تأثیر فیلمسازان برجسته‌ی اروپائی بوده است ودر فیلمهای او تصویری ازهند بنمایش‌گذاشته میشودکه قبل از او هــرگز نمایش داده نشده بود . ولی ما نتوانسته‌ایم یك سبك سینمائی‌که ازسنت‌های ما درزمینه موسیقی ، درام ومجسمه سازی‌گرفته شده باشد به دنیا ارائه بدهیم وشاید هم این‌کار درسینما امکان‌پذیرنباشد. اما با وجود این فکرمیکنم‌که روزی یك نفر دراین قسمت دنیا موفق باین‌کار خواهد شد . رهبران مذهبی



لسترجیمز پریس

وفیلسوفان بزرگی‌ازفرهنگ ما برخاسته‌اند وهنربزرگ ما گرچه همیشه یك بنای مذهبی وروحانی ندارد اما حداقل تکیه زیادی روی ارزش‌های فلسفی دارد .

بنابراین سینمای آسیا می‌تواند دو راه مختلف تکامل را درپیش‌گیرد . یکی سینمائی ازنقطه نظرسیاسی متعهد، وحشی، واقع‌گرایانه ، خشن و سنت‌شکن و دیگری سینمائی با ارزش فلسفی عمیق ومتفکرانه‌که لازمه‌اش تکنیکی‌کاملاً متفاوت است .

● **آیا دراینجا تئاتر روی تکامل سبك سینما می‌تواند تأثیری داشته باشد؟**

پریس : درسیلان بعداز ۱۹۵۶ نوعی تجدید حیات درتئاتر بوجود آمد واین تجدید حیات با « مانام » اثر ساراچاندرا شروع شد . هنرمند جدی تئاتر درپی‌چیزی‌ست‌که با ریشه‌های تئاتری او بستگی داشته باشد . او بعقب برمیگردد وپس ازاینکه افسانه‌ها و اساطیر وآداب ورسوم‌کشور خودرا بطور عمیق درك کرد آنهـا را بطرزی نوین بروی صحنه میآورد . ساراچاندرا موفق شد تئاتری خلق‌کندکه درضمن اینکه کاملاً روح سیلانی دارد، بمعنای واقعی‌کلمه جهانی نیز هست .

فیلمساز سنت‌کاملی نداردکه بآن تکیه‌کند ، تاریخ هفتادوپنج ساله سینما هنوز یك دوره ابتدائی است . فیلمسازان آسیائی فقط می‌توانند به سنت‌های فیلمسازی غرب رجوع‌کنند به‌گریفیث ویا به سینمای بمبئی‌که مقلد فیلم‌های امریکائی‌ست وبرپایه درام یا ادبیات سانسکریت قرار نگرفته است ، ویا اینکه می‌توانند به روستاها بازگردند یعنی‌کاری‌که فیلمسازان جدی‌آسیائی کرده‌اند واین‌نوعی رجعت به ریشه‌هاست. اما نمی‌توانیم کاری راکه ساراچاندرا درتئاترکرد درسینما نیز انجام بدهیم یعنی یك زبان سینمائی مخصوص بوجود بیاوریم.

«مانام» ازهرنقطه نظرکه بآن نگاه‌کنید یك تئاتر عالی‌ست ودرعین حال یك نمایشنامه سنتی سیلانی است. ساراچاندرا مانند اکثر دست‌اندرکاران تئاترکه دارای ذهن روشنی هستند وازلحاظ سیاسی نیز خودرا متعهد میدانند ، به‌آداب ورسوم رجعت‌کرده است .

فیلمساز درموضعیت دیگری قراردارد ، او قادر نیست به عقب برگردد ودرنتیجه یك زبان جدید بوجود بیاورد ومن فکرمیکنم‌که این اشکال اساسی باشد وباین دلیل است‌که فیلمسازان به‌روستاها می‌روند وتصویری واقعی ازفرهنگ خودرا ارائه میدهند و با این نوع جستجوهاست‌که ارزش‌های مدنی بوجود خواهد آمد .

سینما بایستی برمبنای تعهدات سیاسی ویا حال واحوال روحانی دست به‌آفرینش بزند وتا آنجائی‌که من می‌توانم ببینم سینمای ما دوشکلی راکه تشریح‌کردم بخود خواهدگرفت . تماشاگران جوان دربرابر سینمای قراردادی عکس‌العمل نشان می‌دهند زیرا آن چیزی راکه میخواهند بآنها نشان نمی‌دهد وبنظرمن اینها دارند سینمای آینده را شکل می‌دهند .

حالا برای نسل جوان ساختن فیلم آسانتر شده است ووسائل سینمائی آسانتر بدست میآید ، پیدایش فیلمسازان جوان را درغرب درنظر بگیرید پنج سال دیگر همان وضع درآسیا بوجود خواهد آمد. ومن فکرمیکنم‌که با این فیلم‌ها تماشاگران جدیدی بوجود خواهند آمدکه برعکس تماشاگران‌کنونی ازیك سنت تئاتری بوجود نیامده‌اند.

ما با مسئله‌ی دوگانه آفرینش یك سینمای جدید ویك تماشاگرجدیدکه به این سینما علاقمند باشد روبرو هستیم وبنظرمن فیلمسازان جوان بیشتر ازما موفق خواهند بود . ما تماشاگررا بارث بردیم درصورتیکه آنها تماشاگررا خواهند آفرید . من درنمایش آثار فیلمسازان جوان چه درامریکا وچه دراینجا حضور داشته‌ام ونزدیکی این‌فیلمسازان بتماشاگران بسیارجالب توجه است .

● **این تغییراتی راکه شما پیش‌بینی میکنید با سینمای تجارتی‌وعام‌پسندآسیا چه ارتباطی‌خواهد داشت؟**

پریس : چیزهائی‌که اینجا ذکرکردم بواقعیت‌های تجارتی سینما ارتباطی‌ندارد . فیلمهای هندی‌که ترکیبی ازجیمزباند، وسترن، موزیکال‌های هالیوودی‌وفیلم‌های گانگستری هستند تأثیر زیادی روی تماشاگران دارد . اماکار بزرگ سینما اینست‌که هنگامیکه آثار بی‌ارزش موردپسند مردم هستند ، راههـای جدیدی را عرضه میکنند . اورسن‌ولز درامریکا ، ژان‌لوك‌گودار دراروپا و رای درهندوستان درزمینه‌ای‌کاملاً تجارتی شروع میکنند ومسیرفیلمسازی را تغییر میدهند وبه‌دنبال خود میکشانند .

● **یعنی درست همان‌کاری راکه شما درسیلان کردید؟**

پریس : درسیلان ما درطول ده سال تماشاگرانی‌را که بکارهای ما علاقمند هستند بوجود آوردیم ومن‌فکر میکنم‌که این‌کاری است‌که درهمه جای دنیا شده است . مثلاً گودار تماشاگران فراوانی‌پیداکرده‌است ودرضمن همه ازکارش تقلید میکنند . این نوع فیلمسازان در میان تماشاگران آثارشان هسته‌ی تماشاگران فیلمسازان آینده را می‌بینند .

● **تمام**

مصاحبه‌های مطبوعاتی

پنجشنبه ۷ آذر :

مصاحبه با «ران ایلای» هنرپیشه‌آمریکائی سریال«تارزان» ـ ساعت۱۲ درمرکز جشنواره.

مصاحبه با «مسعود کیمیائی» کارگردان «گوزن‌ها» ساعت۲½ بعدازظهر درتالاررودکی.

مصاحبه با«نیکلای وان‌درهاید» کارگردان فیلم «کمك، دکتر دارد غرق میشود» ـ ساعت ۱۰ بامداد درمرکز جشنواره.

مصاحبه با «سعید مرزوك» کارگردان فیلم «راه حل میخواهم» ـ ساعت ۶ بعدازظهر در تالار رودکی.

جمعه ۸ آذر :

مصاحبه با « جان فورسایت » هنـرپیشهٔ آمریکائی سریال تلویزیونی «بیگانه‌ای در رم»ـ ساعت ۱۱ صبح درمرکز جشنواره.

مصاحبه با « مایکل مشکی » کارگـردان فیلم «برزخ» ـ ساعت ۶ بعدازظهر در تالار رودکی.

شنبه ۹ آذر :

مصاحبه با گروه هنرپیشگان فیلم مالر ـ ساعت ۱۰ صبح درمرکز فستیوال. ـ ساعت ۱۱ با هیئت ژوری.

مصاحبه با «بهمن فرمان‌آرا» کارگردان فیلم «شازده احتجاب» ـ ساعت ۶ بعدازظهـر در تالار رودکی.

یکشنبه ۱۰ آذر :

مصاحبه با « کامران شیردل » کارگردان فیلم «اونشب‌که بارون اومد» ـ ساعت ۱۰صبح در مرکز فستیوال.

دوشنبه ۱۱ آذر :

مصاحبه با دکترآلفرد باوئر مدیرجشنواره فیلم برلن ـ ساعت ۱۱صبح درمرکز فستیوال.

نمایش‌مجدد «دقایق‌خوشبختی...»

فیلم « دقایق خوشبختی جورج هاوزر » ساخته‌ی «منصورمهدوی» ساعت ۱۰½ صبح روز سه‌شنبه ۱۲ آذرماه یکباردیگر درسالن شماره یك «بازارفیلم» نمایش داده خواهد شد.

سینما ۵۳

بولتن سومین جشنواره جهانی فستیوال تهران

« شماره ٤ »

زیرنظر : **بهرام ری‌پور**

دبیرشورای نویسندگان: **جمال امید**

مدیرفنی : **درخشنده زعیمی**

دستیار دبیرشورای‌نویسندگان : **جمشید ارمیان**

دبیرقسمت انگلیسی : **راجرکوپر**

طراحی صفحات زیرنظر : **مرتضی ممیز**

چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر

تلفن بولتن ۳۱۱۳٤۰

گزارشی از سفر دبیر کل جشنواره جهانی فیلم تهران به «مصر»

نقل ازمجلهٔ «الجمهوریه» چاپ مصر – از : احمد ماهر

درآغاز ماه‌سپتامبر بدعوت‌سازمان سینمائی مصر، دبیر کل جشنواره جهانی فیلم تهران برای یك‌دیدارچهار روزه وارد قاهره شد. طی‌این‌مدت بمنظور انتخاب فیلمهـای مصری برای شرکت در سومین جشنواره جهانی فیلم تهران وی اکثر اوقاتش را در سالنهای نمایش فیلم گذرانـد. از میان فیلمهای متعددی کـه مورد مشاهده دبیر کل جشنواره‌تهران قرار گرفت ازمهمترینش میتوان فیلمهای : راه حل میخواهم ـ الندها ـ فراری و « خدای من ببخش » را نام برد که در زمره بهترین آثار سینمای مصر هستند. آقای داریوش اظهار داشت: «من راجع به‌فیلمهائی که دیده‌ام بطور جداگانه صحبت نمیکنم. تنها نظرم را راجع به مضامین کلی فیلم‌های مصری ابراز میدارم که یك نظر انتقادی است. ابتدا باید از تهیه‌کنندگانی که فرصت مشاهده فیلمهایشان را برای من فراهـم آوردند تشکر کنم . اکثـر محصولات سینمائی شما فیلمهـائی احساساتی هستند که در آنها نشانه‌ای از زندگی روزمره مردم نیست. برای من قابل تصورنیست‌که مسائل زنـدگی یك ملت فقط مسائل احساسی باشد.» دبیر کل جشنواره جهانی فیلم تهران سپس اضافه کرد: « در فیلمهای شما پیشرفتهـای درخشان تکنیکی دیده میشود. وقتی‌میگوئیم مصر کشوری با تمدنی قدیمی‌است، با تعجب ازخودم می‌پرسم: «چرا مصر فیلمهائی نمیسازد که بازگوکننده تمدن و فرهنگ و مسائل امروزی این کشور باشد؟ دراین زمان که مصر در آستانه یك تحول فرهنگی،اقتصادی‌وصنعتی‌بزرگ‌قراردارد،سینمای مصر باید سعی کند به‌سطحی روشنفکرانه برسد ومسائل اقتصادی وتحولات اجتماعی‌کشورش را برای دست‌یابی به‌تغییرات عمیق وسریع زندگی مردم نمایش دهد. من انتظار دارم که نسل‌جدید سینما گـران مصری تحولی در سینمای این کشور بوجود آورند . زیرا بدون شك آنهـا بیش از هرکس دیگـر تحولات اجتماعـی و سیاسی کشورشان را درك می‌کنند و تلقی آنها از هنر سینما با تلقی نسل پیشین کاملاً متفاوت است. بهرحال انتخاب من ـ که یك‌انتخاب قطعی نیست ـ فیلمی است که توسط همین نسل جوان ساخته شده‌است. بنظر من‌فیلم «راه حل‌میخواهم» بکارگردانی سعید مرزوك برای معرفی سینمای مصر درجشنواره تهران فیلم مناسبی است. دراین فیلم موقعیت زن مصری ومسائل واقعی زندگی‌او بخوبی بازگومیشود. ازنظرمن«راه‌حل‌میخواهم» بعد از «مومیائی» مهمترین فیلـم سینمای مصر در دو سه‌سال اخیراست. باید اضافه‌کنم «فاطن حمامه» که دراین فیلم بازی میکند در ایران هنرپیشه شناخته‌شده‌ای است. دوسال پیش ازاو فیلمی‌درجشنواره تهران بنام«عشق‌ومقام» نمایش داده شد. درضمن دوفیلم دیگرمصری دیده‌ام‌که نمیتوانم آنها را فراموش کنم. یکی «پستچی» و دیگری «میهمان‌کنندگان سپیده‌دم» نام دارد.

امسال در بازار فیلم جشنواره تهران یك «روز سینمای مصر» برگزار خواهد شد. در این روز شش یا هشت فیلم مصری دربازارفیلم نمایش داده میشود و این فرصتی است برای جلب نظر پخش‌کنندگان آسیائی به‌صنعت سینمای مصر.

دعوت « سازمـان سینمائی مصر » از من درواقع نشانه توجه‌کشورمصر به‌جشنواره تهران است. امیدوارم امسال مصر در جشنواره تهران موفقیتی شایسته داشته باشد. باید تأکید کنم از تهیه‌کنندگان، هنرپیشگان وکارگردانهای‌مصری که قصد شرکت درجشنواره تهران‌را داشته‌باشند با خوشوقتی فراوان استقبال خواهیم کـرد . امیدوارم که شرکت هیئت اعزامی سینمای مصر درجشنواره تهران باعث تحکیم روابط دوستانه دوکشور در زمینه فرهنگ‌وهنرگردد».

دبیرکل جشنواره تهران بعد از تبادل‌نظر با سازمان سینمای مصر که مسئول انتخاب فیلم برای شرکت در جشنواره تهـران و سایـر جشنواره‌هاست، مستقیماً به‌کشورش‌مراجعت‌کرد. سازمـان سینمای مصر به نتایج این تبادل‌آراء امیدوار است.

شماره سوم اکتبر ۱۹۷۴ ـ الجمهوریه

با :

شادی عبدالسلام

دربارهٔ

مومیائی[1]

ـ «مومیائی» نخستین فیلم طویل شما که در سال ۱۹٦۹ ساخته شده و بشدت مورد توجه منتقدان قـرار گرفته هنوز در مصر بنمایش درنیامده است. میتوانیـد در این باره توضیح دهید ؟

شادی عبدالسلام ـ درست نمیدانم دلیل بنمایش درنیامدن فیلم چیست، شاید هم مسئولین امر میترسند مردم چیزی ازآن سر درنیاورند. بهرحال وظیفه من ساختن فیلم است نه دویدن در لابیرنتهای بوروکراسی، درحال حاضر حتی یك‌کپی از این فیلم برای شرکت درفستیوالهاهم درمصر وجود ندارد.

ـ ساختن فیلم با مشکلاتی توأم نبود؟

شادی عبدالسلام ـ سناریوی این فیلم را بر اساس شعری که شخصاً سروده بودم، تنظیم کردم. بعلت‌نداشتن‌هنرپیشه معروف‌امکان‌تهیه‌آن نبود. «نادیا لطفی» که آکتریس فوق‌العاده‌ایست سناریو را خواند وحاضر شد علیرغم مخالفتهائی که میشد در این فیلم بازی‌کند. حتی برای بازی درآن دستمزدی هم دریافت نکرد بدون کمك‌او و «روسلینی» که مشکلات اداری را حل‌کرد، این فیلم هرگز ساخته نمیشد. بااینحال امروزه در مصر غیر از عدهٔ قلیلی از سینمادوستان کسی این فیلم را ندیده است. مدتها است که وعده میدهند فیلم را بزودی توزیع خواهند کرد ولی تاکنون این‌وعده عملی نشده‌است ولی«مومیائی» توسط خریداران خارجی در بسیاری ازکشورها بنمایش درآمده است.

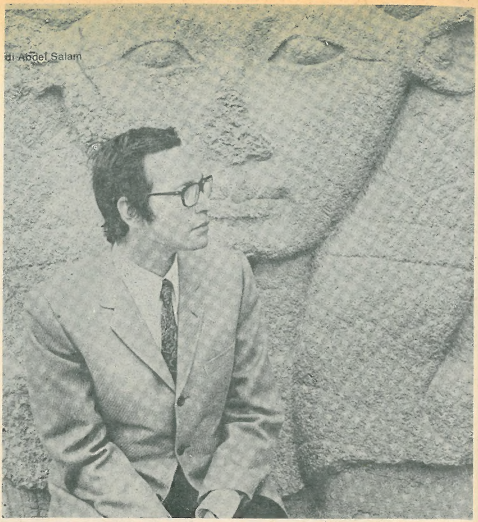
ـ عکس‌العمل‌منتقدان دربرابر«مومیائی» چگونه بود؟

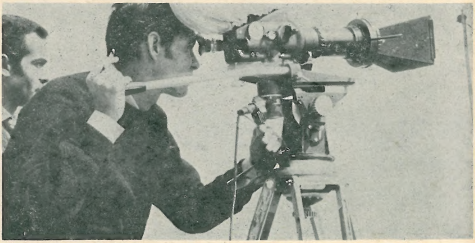
شادی عبدالسلام ـ عده‌کمی از این فیلم خوششان آمد. مخالفین عقیده دارند این فیلم فوق‌العاده کند، پیچیده و بدون تداوم است. اینها درواقـع دوستدار فیلمهای ملودراماتیك وکمدیهای تجارتی هستند. سالها است‌که با این نوع سینما خو گرفته‌اند. طبیعی است فیلمی‌نظیر «مومیائی» مورد پسندشان قرار نمیگیرد.

ـ ازنظر شما مشکل‌سینمای مصردرچیست؟

---

۱ – «مومیائی» امروز ساعت ۱۱ صبح در تالار رودکی نمایش داده میشود.





شادی عبدالسلام — بزرگترین مشکل سینمای مصر مشکل اقتصادی است. میدانیم که مصر یکی‌از صادرکنندگان عمده فیلم برای بازار خاورمیانه است. اکثر تماشاگران این منطقه را روستانشینان تشکیل میدهند. بهمین‌جهت دامنهٔ فعالیت فیلمسازان مصر شدیداً محدود میباشد. باید فیلمهائی‌مناسب این‌بازار تهیه کنند. شرکتهای تهیه‌کننده فیلم در مصر بودجه محدودی برای تهیه فیلم در اختیار دارند و غالباً این بودجه از طرف توزیع‌کنندگان تأمین میشود. وسائلی که ما درمصر برای‌فیلمسازی بکار میبریم اکثراً قبل‌ازجنگ جهانی‌دوم ساخته شده‌اند. این‌وسایل بخصوص از نظر صدابرداری ناقص و تقریباً غیرقابل استفاده‌اند.

— میتوان سینمای مصر را منعکس‌کنندهٔ خصوصیات جامعه امروز این‌کشور دانست؟

شادی عبدالسلام — فقط معدودی ازفیلمها منعکس‌کنندهٔ خصوصیات جامعه امروز مصر میباشند. اکثر فیلمها بازگوکننده تمایلات طبقهٔ متوسط است. در این فیلمها ابداً از مسائل و مشکلات زندگی مردم اثری نیست. فیلمهای مصری با دکورهای مجلل و داستانهای فانتزی درواقع وسیله‌تخدیرذهن تماشاگران طبقه متوسط هستند. مسئولیت این انحراف فکری را باید متوجه فیلمسازان مصری دانست. در میان آنان فقط معدودی فیلمساز نظیر « صلاح ابوسیف — توفیق صالح و یوسف شاهین » آثاری بوجود میآورند که در آنها چهره واقعی زندگی مردم نشان داده میشود.

— پرسوناژهای فیلمهای مصری تا چه‌حد به‌واقعیت نزدیك هستند؟

شادی عبدالسلام — در شهری نظیر قاهره تیپهای مختلف می‌بینید. دسته‌ای که با اروپائیها تفاوتی ندارند و دسته‌ای دیگر که ما آنان را «فلاح» مینامیم . اینها روستائیانی هستند که درشهر زندگی میکنند وتماشاگر اصلی فیلمهای مصری هستند. درقاهره رویهمرفته چهار یا پنج نوع لباس برتن مردم میبینید.

هرکدام از این لباسها نماینده طبقه خاصی از مردم مصر است. برای خارجیها تیپ مشخص و شناخته‌شده مردم مصر یك «افندی» است که لباده‌ای گشاد وبلند برتن دارد. ولی این تیپ درواقع کاریکاتور یك مصری است. مردم مصر از طبقات و دسته‌های مختلف تشکیل شده‌اند. از قبایل صحرانشین گرفته تا کارمندان دولت، از ماهیگیران ودریانوردان تاکشاورزان‌دهکده‌های کوچك باآداب ورسوم ولباسهای مختلف.

— بچه دلیل تاکنون رویدادهای بزرگ اجتماعی مصر، نظیر وقایع سالهای ۱۸۸۳ — ۱۹۱۹ — ۱۹۵۱ — ۱۹۵٦ و ۱۹٦۷ در سینمای این‌کشور بازگو نشده‌اند؟

شادی عبدالسلام — بدلایل‌اقتصادی. زیرا ساختن فیلمهائی از رویدادهای داخلی و ملی احتیاج به تماشاگر خاص خود دارد. مردم مصر فقط برای گذراندن وقت به سینما میروند. و علاقه‌ای به تماشای مسائل اجتماعی و سیاسی ندارند.

— اثر بعدی‌شما چگونه فیلمی خواهدبود؟

شادی عبدالسلام — داستان فیلم بعد از حوادث سال ۱۹۵۲ اتفاق میافتد. در آن زمان یك‌مرکزرهبری متشکل ازنظامیان وغیرنظامیان بوجود آمده بود. مردم را بدون دلیل و بدون محاکمه زندانی‌میکردند. وزارت‌کشور درتوجیه این بازداشتها اعلام داشت که قانون را بمرخصی فرستاده است. قهرمان فیلم من یك پرسوناژ خنثی است که هیچگونه عقیده یا تمایل سیاسی ندارد. او را اشتباهاً دستگیر وزندانی میکنند. اتهام او انتشار اخباری درباره شخصیتهای سیاسی است. قهرمان داستان از زندان فرارمیکند. وبااین‌نتیجه میرسد، دراین‌کشور جائی برای او وجود ندارد. بهمین‌جهت مصررا ترك میکند.

— تصور میکنید این داستان با واقعیت منطبق باشد؟

شادی عبدالسلام — مسلم است وقتی کسی تمام مدت تحت تعقیب باشد ترجیح میدهد از کشور خارج شود. زیرا دیگر کاری از دست او برنمیآید.

WILLIAM WYLER



بزرگداشت ویلیام وایلر

نـــامه
(۱۹۴۰)

تهیه‌کننده : **جك وارنر**
فیلمنامه : **هواردکوچ** (براساس نمایشنامه‌ای از «سامرست موآم»)
فیلمبردار : **تونی گودیو**
موزیك : **ماکس اشتاینر**
بازیگران : **بت دیویس، هربرت مارشال، ترزا رایت**
زمان نمایش : **۹۵ دقیقه**

فیلم با حرکات سریع دوربین آغازمیشود، و فضائی مملو از خشونت و اضطراب را در یك منطقه گرمسیری بدست میدهد. ما درکشتزاری نزدیك شهر سنگاپور هستیم. شیره درخت قطره قطره میچکد. ماه آهسته ازپشت‌نخل‌ها میگذرد، عمله‌ها با بی‌قراری در ننوها میغلطند. ناگهان صدای‌گلوله از ایوان خانه مزرعه بگوش‌میرسد. یك‌طوطی ازدیوارسیمی میپرد. «لسلی‌گروزبی» درحالیکه شلیك میکند قدم به‌بیرون میگذارد، وهیکل سفیدپوش معشوقش‌که گلوله‌باران شده بزمین‌میافتد «لسلی» به‌ماه نگاه میکند. درچشمان افسون‌شده‌اش نورماه منعکس میشود. ازاین‌فصل افتتاحیه ببعد کارگردانی فیلم بطور استادانـه وتبحرآمیزی تکنیك‌های تئاتری‌را باتکنیك‌های سینمائی ترکیب میکند. دو «مایه‌اصلی» فیلم را بهم پیوند میدهد. اولی ماه است‌که نسبت به‌قاتله افسون خاصی دارد، «لسلی» ازمیان کرکره‌های اطاقش بارها و بارها به‌آن مینگرد وهربار که به‌گشتی شبانه دست میزند به ماه خیره میشود، و در انتها ظاهراً این ماه است که او را بسوی مرگ سوق میدهد. دومی تور زینتی «لسلی» است، که در طول محاکمه و اعتراف «لسلی» بصورت بیضی‌های کوچك بافته میشود . تور درآن واحد هم استعاره‌ای از نیروی شگفت‌ارادهٔ «لسلی» و قدرت او در ذره ذره شکل‌بخشیدن به‌توطئه‌ای پیچیده است و هم نشان میدهد که چگونـه «لسلی» بوسیله آن اعصابش را برای مقابله با شرایط سخت آماده میکند. درانتها وقتی «لسلی» در باغ روشن از مهتاب بسوی مرگ میرود، لحظه‌ای که از همسر معشوقش ضربت خورده و به سایه‌اش که جلوی او راه میرود مینگرد، این تور کامل شده است و از روی آن صندلی که رویش نشسته بود، بدست نسیم میرود.

میزانسن‌های فیلم درتصاویر سوزان وتیره «تونی‌گودیو» و با نماهائی از جزئیات محیط بنا شده است ، نظیر : پنکه‌هـای الکتریکی ، گیلاس‌های‌درازکه بهم چین‌میخورند، برگ‌های نخل ، ترکیب پیچیده‌ای ازسایه‌ها ، استخرهای نور ماه و چهره‌های سفید و چراغ‌های مشتعل در غروب، همانطور که «شخصیت» زن فیلم دروغ میگوید وبه مخاطبانش وانمود میکند که فقط برای مانع‌شدن از تجاوز دست به‌جنایت‌زده موزیك «ماکس اشتاینر» غم درونی اورا آشکار میکند. «بت دیویس» و «جیمز استفنسن» به‌نقش «لسلی» و «وکیل دعاوی» هردو با گیرائی بسیار بازی میکنند. «بت دیویس» خودرا به‌رحم و شفقت «وکیل» واگذار میکند، و «وکیل» علیرغم ندای وجدان بخاطر این زن میجنگد. در غایت امر، این کارگردانی «وایلر» و بازی بازیگران اصلی فیلم است‌که درکاملترین صورت خود قرار دارد.

* * *

از طرفی این فیلم مضامین مورد توجه «موآم» را نیز در خود جمع دارد. این‌مضامین عبارتند از : قرار گرفتن فرد در موقعیتی که زندگی گذشته‌اش او را برای برخورد با آن آماده نکرده است، و در مفهوم کلی‌تر زوال انگلستان استعمارگر، وقتی پرده بروی کلبه‌ای در منطقه گرمسیری بالا میرود. «لسلی» مردی را میکشد و آنقدر بطرفش شلیك میکند که مرد بالاخره تلوتلو میخورد و میافتد. امـا وقتی پادوهای مالزیائی بداخل خانه هجوم میآورند «لسلی» تعادلش را حفظ می‌کند وبه‌آنها دستور میدهد، تلفناً افسر پلیس و شوهرش، رابرت را در شهر سنگاپور از جریان امـر مطلع کنند . وقتی ساعاتی بعد این دو وارد خانه میشوند ، «لسلی» ماجرائی کاملاً قابل قبول و منطقی را برایشان شرح میدهد، از یك دوست خانوادگی کـه ناخوانده به‌خانه‌اش میآید مست میکنـد ومیخواهد به‌او تجاوز کند، اما «لسلی» دردفاع از خود او را بقتل میرساند. وکیل خانوادگی وارد ماجرا میشود و کمك میکند تا این موضوع پیچیده به مرحله تحقیق و محاکمه برسد. برای انگلیسی‌های سنگاپور«لسلی» حتی‌قبل‌ازمحاکمه بی‌گناه شناخته میشود ــ همگان از قاضی تا دادستان با خانواده «کروزبی» دوست هستند بخصوص وقتی که آشکار میشود، مقتول که انگلیسی بوده قبلاً با یك زن چینی زنـدگی میکرده است . قبل ازجلسه محاکمه زن چینی حاضر بفروش نامه‌ای میشود که «لسلی» درروز قتل به مقتول نوشته است. وکیل خانوادگی از طریق ملاقات با واسطه‌های چینی حاضر به‌انجام کارکثیف خریدن نامه کذائی میشود، آنرا با پرداختن پیش پرداخت بمبلغ ده هـزار دلار هنگ‌کنگی برای «کروزبی» میخرد. علاوه‌بر آنکه این عمل اساساً کار کثیفی است، از آنجا که این معامله با افرادی انجام شده است که چاپلوسی‌اشان برای انگلیسی‌ها مسلم است، کار تنفرآلودی بشمارمیآید، «لسلی» درداد‌گاه تبرئه میشود. اما وقتی شوهرش به صورتحساب درشتی برمیخورد، «لسلی» حقیقت را به‌شوهرش اظهار میکند وبه شوهرش اعتراف میکند ، که ازسالها



قبل معشوقه مقتول بوده است، اما آنچه باعث شده او و نامه رسواکننده را به مقتول بنویسد و بالاخره او را بکشد این بوده که مقتول به رابطه‌اش با زن چینی اعتراف‌کرده و میخواسته رابطه‌اش را با «لسلی» قطع کند. بعد از این اعتراف، شوهر قصد بخشش «لسلی» را میکند، ولی «لسلی» فقط میتواند به شوهرش اعتراف کند که هنوز مردی را که کشته دوست میدارد!

***

فیلمنامه « هوارد کوچ » طرح کوتاه و زیرکانه‌ای از اثر «موآم» بود که حاوی شخصیت‌های قوی وصحنه‌های گیرا بود. «کوچ» که با «وایلر» باتفاق روی این‌فیلمنامه کار کرد، کارش را در این فیلم، یکی از مطبوع‌ترین تجربه‌های دوران نویسندگی‌اش بشمار میآورد. در انتهای فیلمنامه «کوچ» هم زن چینی قید میکند که «لسلی» شخصاً باید برای معامله نامه پیش‌او بیآید.

«وایلر» از روز اول فیلمبرداری با خلق فضای فیلم کار را شروع‌کرد. او چنین بخاطر میآورد :

«اولین روز فیلمبرداری یادم هست، که ما عملاً با اولین نمای فیلمنامه فیلم را شروع کردیم، اولین نما چنین چیزی بود «صدای تیری میشنویم، لسلی کروزبی را میبینیم که ظاهر میشود و بمردی تیراندازی میکند» من احساس کردم این نمای افتتاحیه باید بیننده را تکان دهد. برای آنکه از شلیك گلوله تأثیر کاملش را اخذ کنم بنظرم رسید که قبل‌از آن همه چیز را در آرامش نشان دهم. ازطرفی هم میخواستم نشان دهم محل وقوع حوادث کجاست، و احساس فضای نم‌دار و مرطوب جنگل و اراضی کشتزار درخت کائوچو را به‌بیننده منتقل کنم، دکور خوبی داشتیم. روز قبل از فیلمبرداری، صحنه را طرح‌ریزی کرده بودم. دوربین ابتدا در جنگل اهالی خفته محل را نشان میداد، سپس درخت کائوچو را که شیره کائوچو قطره قطره از آن میچکید و سپس با نشاندادن یك طوطی که بصدای شلیك بیدار شده و میپرید، تمام میشد. همه این‌ها در یك حرکت پیوسته دوربین و مدت زمانی بیشتر از دو دقیقه صورت گرفت، این اولین روز فیلمبرداری ما بود. از آنجا که هیچکدام از این قسمت‌ها واقعاً در فیلمنامه وجود نداشت در انتهای روز فقط یك‌چهارم صفحه از فیلمنامه را فیلمبرداری‌کرده بودیم، درحالیکه قرار بود روزانه سه یا چهار صفحه آنرا فیلمبرداری کنیم. در تمام استودیو بهمین‌خاطر غوغا شده‌بود. اما با‌این‌حال این‌صحنه یك فصل افتتاحیه مشهور شد.

«وایلر» صحنه‌هـای قوی را با کشف زمینه‌های تازه قوی‌تر کرد. باآنکه فیلمبرداری «تونی‌گودیو» بپای فیلمبرداری«گرگ تولند» نمیرسید، معهذا کارش خوب بود، «وایلر» در این فیلم قصد داشت، حالت خفگی و گندیدگی را در فضای فیلم حل‌کند. یکی از راهها برای انجام این مقصود، استفاده از نماهای بسیار دور و بدون قطع بودکه به صحنه‌ها نرمی وپیوستگی بخشیده، بیننده را مجبور میکرد توجه بیشتری به‌وقایع بکند.

«وایلر» بعد از مدتی کار در فیلم دریافت که این نوع میزانسن درنوع خود برایش یك‌راه تازه هم شده است: «ببینید تا چه مدت زمان یك نما را میتواند طولانی‌کند» برای این‌کار بایستی صحنه پر از اسباب و اثاثیه، نشانه‌ها و علامات گچی باشد، نمونه یك چنین صحنه‌ای، قسمت برخورد «لسلی» و«وکیل» در دوران بازداشت «لسلی» است کـه وکیل در آن از «لسلی» میخواهد حقیقت‌را به‌او بگوید، «وایلر» درباره این صحنه میگوید:

«ما برداشتهای طولانی‌تری از این صحنه را تمرین کردیم، من فکر کردم چرا بجای قطع به فیلمبرداری نما ادامه ندهیم؟ گرچه این‌تصمیم براساس طرح قبلی نبود، ولی دلیلی هم وجود نداشت که نما را قطع‌کنیم، همه لحظات عاطفی در این صحنه فراهم بود و در آن خودشان را نشان میدادند، صحنه‌بدراز ودرازکشید وبالاخره طول نما به‌هشت دقیقه رسید. این‌صحنه‌را یك‌بار فیلمبرداری کردیم.

«وقتی روز بعد نما را روی پرده دیدم، بنظرم خیلی‌خوب آمد، بغیر از یك‌لحظه دراواسط صحنه‌که «استنفنسن» پشتش‌را به دوربین‌میکند. این لحظه‌ای بود که واکنش مهم او یك تصویر درشت را واقعاً درنما ایجاب‌میکرد برای این‌کار میباید نمای هشت دقیقه‌ای را از میان قطع‌کنم. با خود کمی جنگیدم که: «بجهنم که مجبورم نما را قطع کنم و تصویر درشت را درمیانش قرار بدهم».

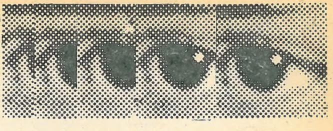
«اما آیا اصلاً بیننده متوجه میشد که این صحنه تماماً در یك نما فیلمبرداری شده است؟ نه، پس نما را قطع کردم و تصویر درشت را درمیانش قرار دادم».

«وایلر» صحنه برخورد «لسلی» وبیوه‌زن چینی را در زمینه صدای ظریف وشوم زنگ‌های ژاپنی قرار داد بترتیبی که در فاصله سکوتی‌که دو زن درمقابل هم قرارمیگرفتند، صدای خفیف و وهم‌آور زنگ‌ها بگوش میرسد. ولی مرحله فیلمبرداری، چندان‌هم ساده به‌انجام نرسید. چرا که کارگردان و ستاره زن فیلم در انتهای فیلم و صحنه آخر با هم برخورد سختی داشتند. وقتی «رابرت‌کروزبی» حاضر به بخشش تأسف‌باری میشود و همسرش با جمله «من هنوز عاشق مردی هستم که او را کشتم» این بخشش تحقیرآمیز عشق و خیرخواهی را رد میکند: «بت‌دیویس» احساس میکرد نمیتواند کلمات را در صورت «هربرت مارشال» ادا کند.

«بت‌دیویس» نمیتوانست تصور کند، زنی به چشمهای شوهرش نگاه کند و چنین حقایق وحشتناکی را به‌او اعتراف‌کند. «وایلر» با این نظر مخالف بود، و معتقد بود بخاطر خشونت گفته‌های این زن، این کلمات باید درچهره شوهر گفته شود، اگرزن برمیگشت و این‌کلمات را زیرلب ادامیکرد، ضربه وحشتناك حرفهایش را ازبین میبرد، در این‌صورت «وایلر» احساس میکرد کلمات‌اصلاً نبایدگفته شود. «بت‌دیویس» از بازی این صحنه امتناع کـرد و از صحنه فیلمبرداری خارج شد : کاری‌که هرگز درحرفه بازیگری‌اش انجام نداده بود. او در شرح حال خود بعدها نوشت:

« نه من میتوانستم این صحنه را بروش دلخواه « وایلر » تفسیرکنیم و نه « وایلر » میتوانست آنرا به روش دلخواه من تفسیر کند وبالاخره هم این من‌بودم‌که به‌صحنه فیلمبرداری برگشتم و در غایت امر آنرا بروش «وایلر» بازی کردم. اما خدا میداند صحنه بطور منطقی بازی شد یا نه. اما من تا امروز هم معتقدم نظر من درست بوده است».

فیلمهائیکه امروز می بینیم



جمهوری عربی مصر :

راه حل میخواهم

(فیلم بلند - مسابقه)

کارگردان : **سعید مرزوك**
تهیه‌کننده : **صالح ذولفیکار**
فیلمبردار : **مصطفی امام**
موزیك : **کامال سالاما**
بازیگران : **فاتن حمامه ، روشمدی‌آبازا ، آمینا ریزك .**
۳۵ میلیمتری ـ رنگی ـ ۱۱۰ دقیقه

این فیلم درباره قوانین شخصی درکشورهای شرقی ورنج وظلمی است‌که زنی درمواجهه با پستی و رذالت شوهرگرفتار آن میشود . فیلم مشقاتی راکه زنان بخاطر تشریفات قانونی متحمل میشوند ، درداستان برجسته‌ای ازهمسری‌که بعد از بیست سال زندگی زناشوئی تقاضای طلاق‌کرده است نشان میدهد .

این زن بخاطر بعضی تشریفات خاص مجبور است بزندگی زناشوئی خود ادامه دهد ، اما اکنون میخواهد به زندگی‌اش‌بنگرد ومقام ومنزلت خودرا پیداکند.



هلند :

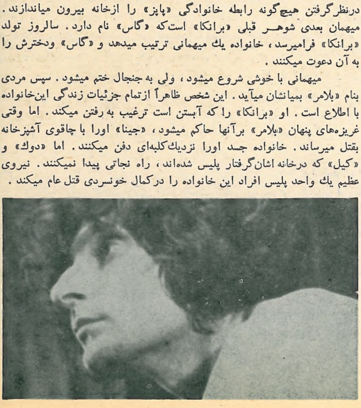
خانواده

(فیلم بلند - مسابقه)

نویسنده وکارگردان : **لودویك دبوئر**
تهیه‌کننده : **روب دومی**
فیلمبردار : **یان دوبون**
موزیك : **لوئیس آندریسن**
بازیگران : **اوئیب بروس ، پیتر لوتز ، کوکی بونسترا ، ویم‌کونهاون .**
۳۵ میلیمتری ـ رنگی ـ ۱۰۹ دقیقه

دوبرادر بنامهای «دوك» و «کیل» باتفاق خواهر لالشان ، «جینا» خانه متروك وممنوع‌الورودی را درحومه شهر آمستردام اشغال میکنند تا درآن بزندگی بپردازند ، اما زندگی متزلزل خانوادگی اشان‌که آنها سعی دارند ، آنرا استحکام بخشیده ومحفوظ نگاه دارند ، بالاخره تحت فشار برخورد با دنیای خارج درهم میریزد . ابتدا «کابوتن» نماینده شرکت مجهز به پیشنهاد شرکت بیمه به‌خانه خرابه اشان مکرراً روی میاورد او درغیاب «دوك» و «کیل» که درصدد بدست آوردن پولی‌هستند ، سعی‌میکند به «جینا» تجاوزکند. اما برادرهابموقع سرمیرسند، کتکش میزنند و اورا با لگد ازخانه بیرون میاندازند . «دوك» که ازنظر مالی تا حدی ازطرف یك زن مطلقه بنام «برانکا» که اخیراً با او آشنا شده حمایت میشود ، ازقبول مبلغ پیشنهادی «کابوتن» بعنوان خسارت سرباز میزند . درصحنه بعد «دوك» وارد میشود واطلاع میدهدکه «برانکا» پیش آنها خواهد آمد . «برانکا» به‌آنها می‌پیوندد وافراد خانواده با احتیاط اورا بمیان خود می‌پذیرند . سپس پدربزرگ «پاپز» پیدایش میشود . پدربزرگ یکی ازولگردهای لافزن وفاسد است . وی به «کیل» میگویدکه درگذشته درنهضت مقاومت قهرمانی بوده است ، ولی «کیل» قبول نمیکند ومیگوید او فردخائنی بوده وحتی مادرش را هم لو میداده است . اما «پاپز» وانمود میکند به‌حمله قلبی دچار شده وافراد خانواده با اکراه قبول میکنند شب را درخانه آنها باقی بماند . سپس «پاپز» ماجرای تجاوز به‌دختر یازده ساله‌ای را برای «برانکا» نقل میکند . این داستان باعث میشود «جینا» فریاد جنون‌آمیزی بکشد و «برانکا» قلباً احساس میکندکه تجاوزگر درحقیقت «پاپز» ودختر مورد تجاوز «جینا» بوده است . «کیل» و «دوك» بدون درنظرگرفتن هیچ‌گونه رابطه خانوادگی «پاپز» را ازخانه بیرون میاندازند . میهمان بعدی شوهـر قبلی «برانکا» است‌که «گاس» نام دارد . سالروز تولد «برانکا» فرامیرسد ، خانواده یك میهمانی ترتیب میدهد و «گاس» ودخترش را به آن دعوت میکنند .

میهمانی با خوشی شروع میشود ، ولی به‌جنجال ختم میشود . سپس مردی بنام «بلامر» بمیانشان میآید . این شخص ظاهراً ازتمام جزئیات زندگی این‌خانواده با اطلاع است . او «برانکا» را که آبستن است ترغیب به‌رفتن میکند . اما وقتی غریزه‌های پنهان «بلامر» برآنها حاکم میشود ، «جینا» اورا با چاقوی آشپزخانه بقتل میرساند . خانواده جسد اورا نزدیك‌کلبه‌ای دفن میکنند . اما «دوك» و «کیل» که درخانه اشان‌گرفتار پلیس شده‌اند ، راه نجاتی پیدا نمیکنند . نیروی عظیم یك واحد پلیس افراد این خانواده را درکمال خونسردی قتل عام میکند .



سوئد

مشتی عشق

(فیلم بلند – جشنواره جشنواره‌ها)

کارگردان ونویسنده : **ویلگوت سیومان**
تهیه‌کننده : **انستیتوفیلم سوئد**
فیلمبردار : **یورگن پرسون**
موزیك : **نبگت رارنرید**
بازیگران: **آنیتا اکستروم ، گوستابردفلت، اینگرید تولین ، ارنست ، هوگویارگارد، سیف‌رود**
۳۵ میلیمتری ــ رنگی ــ ۱۲۶ دقیقه

استکهلم ، سال ۱۹۰۹ – دختری ناشناس بنام «هیوردیس» دختری درمیان هزاران‌کارگر اعتصابی ، دختری شیرین وحساس‌که رازی با خود دارد : یك بچه .
دختر با (دانیل) که یك سوسیالیست است زندگی میکند اما از «کرونا» کارفرمایش آبستن است ، «هیوردیس» سعی میکند خودرا از شر بچه‌ای‌که هنوز متولد نشده خلاص‌کند. ودراین حال «کرونا» به راز «هیوردیس» پی میبرد . وبه‌دخترمیخندد واز او میخواهدکه‌کسی‌را راضی‌کندکه بچه را ازآن‌خودش‌بداند !
دراین حال نامزد سوسیالیست «هیوردیس» ، به‌بزرگترین اعتصاب‌کارگری می‌پیوندد و « هیوردیس » هنوز درمورد کودکش تــردید دارد. « دانیل » از «هیوردیس» مأیوس میشود ، ازرهبران خودش نیز هم‌چنین . وتصمیم می‌گیرد تا از «کرونا» ها انتقام بگیرد . او خیال دارد ازتمام جامعه بورژوا انتقام بگیرد. درتعقیب همین فکر خواهر زیبای خانم «کرونا» را به یك ملاقات عشقی دعوت میکند تا آبرویش را بریزد . ولی چندی نمیگذردکه به دختر مورد علاقه‌اش‌پیشنهاد ازدواج میکند. «دانیل» بعد ازاین‌واقعه خواهان صلح ، آرامش ومصالحه میشود، چه ازنظر انسانی وچه ازنظرسیاسی . اما «هیوردیس» مصالحه را نمی‌پذیرد وبعد ازاینکه رخت شسته‌اش را به چهره «کرونا» پدر بچه‌اش پرتاب میکند ، از او دور میشود . وبدین ترتیب این دختر ازاسارت وبندگی به نوعی تعالی صعود می‌کند .



مجارستان :

جاه‌طلبی

(فیلم‌کوتاه – مسابقه)

کارگردان : **آندراشی‌چه**
تهیه‌کننده : **پانونیا فیلم**
فیلمنامه : **گیورگی وارنائی**

یوگسلاوی :

جهت

(فیلم‌کوتاه – مسابقه)

کارگردان : **زوران یووانویك**
تهیه‌کننده : **زاگرب فیلم**
موزیك : **براکا ورانسویك**
فیلمبردار : **دوشان مارooویچ**

سری‌لانکا (سیلان) :

سکوت دل

(فیلم بلند – سینما درآسیا)

کارگردان وتهیه‌کننده : **لسترجیمزپریس**
فیلمنامه : **ریگی سیری‌واردن**
موزیك : **پریما سیری خمداساا**
فیلمبردار : **ام . اس . آناندان**
بازیگــران : **آنولاکارا ناتیلك ، وی . بوگودا ، سریانی‌آمیراستا ، واراکاگودا.**
۳۵ میلیمتری‌ــ سیاه‌وسفید ــ ۱۱۵ دقیقه

داستان ، نمودار ساده‌ئی ازیك ماجرای عشقی است‌که بصورت فلاش‌بك بیان میشود . ابتدا از دید پسرجوان وبعد دخترك ، آنگاه زوج جوان مجدداً یکدیگررا پس ازناکامی عشق‌شان ملاقات میکنند تا فقط دریابندکه احساسات آنها تحلیل پیدا نکرده است .



انگلستان :

مالر

(فیلم بلند – جشنواره جشنواره‌ها)

نویسنده و کارگردان : **کن راسل**
تهیه‌کننده : **روی‌برد**
فیلمبردار : **دیك بوش**
موزیك : **سمفونی‌های «مالر» اجرا شده وسیله «برنارد میتینگ»**
بازیگران : **رابرت پاول ، جرجیناهیل ، لی‌مونتاگ ، میریام کارلین ، روزالی کراچلی ، گری ریچ ، ریچارد مورانت ، آنتونیا الیس ، پیتر آیر ، دیوید کالینز ، آنجلا داون**
۳۵ میلیمتری – رنگی – ۱۱۵ دقیقه





اوائل سال ۱۹۱۱ است و «گوستاو مالر» دراطریش دریکی ازکوپه‌های قطار نشسته ، بعد ازگذراندن فصلی طاقت‌فرسا درکار رهبری‌کنسرت واجرا در نیویورك ، آخرین مراحل سفر به شهر موطنش ، وین را پشت سرمیگذارد . اوکه اکنون پنجاه سال دارد ، آهنگساز ورهبر ارکستری بنام ومشهور است . اما رنگ پریده ومریض بنظرمیرسد وصدایش ازفرط خستگی‌گرفته است . «آلما» همسر موطلائی جوان وجذابش نیز با اوست‌که هنوز درعنفوان بیست سالگی است . اما او هم‌گرفته وسرخورده است . «گوستاو» امیدوار است درراه بازگشت به «وین» سمفونی دهم خودراکه ناتمام است بپایان رساند . موقعی‌که درکوپه قطار نشسته وازدسته‌های موزیك وبچه‌های‌گل بدست‌که به استقبالش آمده‌اند چشم برمیگیرد ومابین لحظات‌پراکنده وگفتگوهائی‌که با همسرش‌دارد ، درخیالات خود فرومیرود وگریزی میزند به لحظاتی اززندگی‌گذشته وکودکی غم‌انگیزش در «کالیست» (بوهم . اطریش) . «کالیست» جائی‌که پدر هرزه‌اش «برنارد» درآنجا به‌کار فروش مشروب مشغول بود ومادر افسرده وچلاقش «ماری» به‌کار تربیت دوازده بچه‌اش‌که «گوستاو» دومین آن‌ها بود . این خانواده صرفه‌جوی یهودی را ورود عمه روزای مهربان ، عمو آرنولد لجباز وپدربزرگ خوش‌بین، سست‌عقیده وعجیب، کامل میکند .

«گوستاو» جوان نتوانسته است بورس تحصیلی مربوط به مؤسسه فرهنگی شهرشان را بدست آورد . پدرش خشمگین است . «گوستاو» با عصبانیت توضیح میدهد : بخاطرآن نتوانسته بورس را بدست آوردکه پدر یکی ازهمشاگردیهایش یکی ازمقامات را با رشوه راضی‌کرده است ، نمرات امتحانی «گوستاو» را پائین بیاورد . اما خشم «برنارد» فرونمی‌نشیند . پدربزرگ ترتیبی میدهدکه «گوستاو» جوان درخانه از «ماسترو اسلاوکی» درس پیانو بیاموزد . «گوستاو» بکندی گام‌های موسیقی را مطالعه‌کرده وتمرین میکند . اما شخصاً تمایل فراوانی به آهنگسازی دارد . او ازدرس‌های بعدی پیانو میگریزد وپدرش دوباره ازشدت خشم دیوانه میشود .

درترن «گوستاو» دوباره بخاطرمیآورد چگونه درکلبه‌کوچك کوهستانی‌اش که رو به دریاچه قرار داشت ، آهنگ میساخت ، آلمای وظیفه شناس دراطراف‌کلبه میگشت ، گروههای موزیك ، خوانندگان ، چوپانان وحتی‌گاوها را با زنگ‌های گردنشان خاموش میکرد تا «گوستاو» بتواند درآرامش‌کارکند . «گوستاو» بخاطر میآوردکه او و «آلما» با چه حرارتی عاشق‌یکدیگربودند وچقدر هردو ، دخترهای کوچکشان : «پوتسی» و «گلوکی» را دوست داشتند .

«گوستاو» رقیب عشقی‌اش «ماکس» را بخاطر میآورد ، وحسادتش را وقتی‌که یادداشت ماکس را خطاب به «آلما» پیدا کرده بود . اکنون درترن «گوستاو» ازخاطرات‌گذشته فارغ شده وازبرخورد ناگهانی‌اش با «ماکس» که اکنون سروان ارتش است جا میخورد . «ماکس» به «گوستاو» میگویدکه «آلما» را دوست دارد واز «آلما» میخواهد درایستگاه بعدی با او «گوستاو» را ترك‌کند. «گوستاو» اورا با اهانت جواب میگوید .

وقتی «گوستاو» چمدان سنگینی را به قفسه بالای ترن میگذارد ، غش میکند وبیهوش میشود ودوباره بخاطرمیآورد .

ازآنجاکه «گوستاو» همیشه بطورپنهان میترسیده است مبادا «آلما» اورا به دیگری ترجیح داده وترکش‌کند. درکابوس تصویری از «آلما» می‌بیندکه روی تابوت «گوستاو» که قرار است زنده سوزانده شود با شادمانی میرقصد و با «ماکس» ودیگر مردان عشقبازی میکند . . . .

رشته خاطرات «گوستاو» بخاطر ورود پزشك به‌کوپه موقتاً ازهم‌گسیخته میشود . پزشك بعد ازمعاینه مختصری با حسن‌نیت اظهار میداردکه حال «گوستاو» ازهرلحاظ مناسب است ودیگر عفونت‌های‌گلوئی اورا تهدید نمیکند . اما شاید پزشك بی‌اندازه حسن‌نیت ازخود نشان میدهد . . . «گوستاو» این‌بار مرگ غم‌انگیز دخترکوچکش «پوتسی» را بخاطر میآورد . بالاخره وقتی قطار به «وین» میرسد ، «گوستاو» و «آلما» عشقی راکه نسبت به یکدیگر احساس میکنند دوباره تجدید می‌نمایند و «گوستاو» با «آلما» که اکنون شادمان است ، بازو در بازو درکنار محوطه ایستگاه راه‌آهن قدم میزند و با خوشحالی وجوانی فریاد میزند : « ما برای همیشه زنده خواهیم بود . » ولی دکتر روت درایستگاه منتظر آنهاست وآماده است تا «گوستاو» را به سرعت به بیمارستان برساند .

معاینات طبی‌گذشته‌که تازه بدست دکتر روت رسیده است نشان میدهد «گوستاو» به سختی مریض است وحداکثر دو یا سه هفته دیگر زنده خواهد بود ...

ولی موسیقی «گوستاو مالر» همانطورکه او خود قبل ازمرگ پیش‌بینی کرده بود ، زنده مانده وبرای همیشه زنده خواهد ماند . ممکن است «مالر» بمیرد ولی موسیقی‌اش درسراسر جهان همیشه شنیده خواهد شد .

نگاهی به :

مالر

ایرادی‌که معمولاً بر کار «راسل» گرفته میشود اینست که فیلم‌هایش اغلب کاوشی‌طولانی در روح سازنده خود هستند این گفته کاملاً درست است ودرواقع فیلم‌های «راسل» بهمین خاطر است که جالب هستند . مانند «ولز» ، «فللینی» و «اشترنبرگ» ــ که «راسل» بــا هرکدام به نحوی خاص قابل مقایسه است ــ «راسل» پیوسته‌اتوبیوگرافیك است . ولی بایك تفاوت آشکار : او برای آنکه درباره خودش حرف بزند بیوگرافی اشخاص دیگر را فیلم میکند . اما چیزی که چندان آشکار نیست ، اینست‌که خودآشکارسازی‌اونوعی‌انتقادپنهان از خویشتن است .

موضوع اصلی «مالر» نه زندگی «گوستاو مالر» است و نه موسیقی او ، بلکه نقش این دو درخود آگاهی و رشد «راسل» به عنوان یك هنرمند فیلمساز ، در نتیجه فیلم پراست ازاشاره به کارهای قبلی خود «راسل» و دیگران که به قصد شوخی یا تجلیل و بطور اتفاقی انتخاب نشده و بلکه نماینده کوشش آگاهانه فیلمساز برای جذب ، اداي دین و گاهی طرد نفوذ گذشته است و نیز به منظور قراردادن فیلم اخیر در یك خط پیشرفت سینمائی به‌عنوان یك‌مرحله در تعالی هنر فوق‌العاده ویژه «راسل» .

از طرف دیگر چنین توصیفی از فیلم ، قدرت فوق‌العاده آن و روش استادانه «راسل» را در پرداخت مضامین آشکار و عواطف انسانی تجسم یافته در آنهارا ندیده میگیرد . مانند فیلم «عاشقان موسیقی» ، «مالر»هم درباره دوانسان، است ، «مالر» وزنش «آلما» که شاید اهمیتی بیش از خود «مالر» داشته باشد . در سطح داستانی‌مهمترین‌عنصرشرح‌ازدواج«مالر»است‌که یکی از رقت‌انگیزترین روابط توصیف شده، در کارهای راسل و ضمناً یکــی از عمیق‌ترین کاوش‌ها در مورد مسئله ازدواج در سینمای انگلستان است .

پرتــره « راسل » از « آلما » دقیق و ستایش‌آمیز است ، ضمن اینکه نسبت به خود «مالر» نیز احساس همدردی عمیق نشان‌میدهد. درفیلم قبلی چنین مینمود که «راسل» کمتر به خود «چایکوفسکی» و بیشتر به موسیقی‌اش توجه دارد . اما تصویر او از «مالر»، شخصیتی که با او درگیری بیشتری دارد ، حقیقتاً چند بعدی است . مالرکه نقشش را رابرت پاولی با استادی ایفا میکند ، شخصیتی است غیرمنطقی، انزواطلب ، بی‌رحم وتنها . در عین حال او انسان با شهامتی است که رویا و هنر خاص خودرا که گوئی هیچکس بجز خودش قادر به درك آن نیست دنبال میکند ، بی‌توجه به دنیائی‌که درآن انتقاد آسان‌است‌وموفقیت‌به‌بهای از دست دادن اصالت و شخصیت فردی به‌دست میآید ــ شباهت با زندگی خود «راسل» یا هر کارگردان دیگری بی‌نیاز از تأکید است بدین ترتیب«راسل» درهیئت‌یك‌هنرمند برای‌انتقاداز « مالر » و خود ظاهر میگردد . « مالر » خردسال ابتدا بــا تصویری از کودکــی خود « راسل » به آگاهی از طبیعت‌که تأثیر عمیقی بر موسیقی‌اش داشت دست مییابد وصحنه سواری با اسب سفید در جنگل شبانه که ابتدا هراس‌انگیز است و بتدریج با رام شدن اسب لذت‌بخش میگردد تماماً از «الگار» – فیلم تلویزیونی۱۹۶۱ است‌که «راسل»اولین‌شهرتش را مدیون آنست . چنین مینمایدکه ارزشیابی موسیقی مالر ، «راسل» را به کشف نقایص‌کار خود راهنمائی میکند .

وقتی «مالر» از یکی ساخته‌های «آلما» انتقاد میکند ، به نفوذ «چایکوفسکی» اشاره میکند و اضافه میکند که همه عاشقان موسیقی باید از این کار اجتناب ورزند . و خوشبختانه «مالر» عاری از اشتباهاتی است که «عاشقان موسیقی» را خراب کرده بود . «راسل» بــا پرروئی حتی کاریکاتوری ازیکی از صحنه‌های «مرگ در ونیز» در فیلم میگنجاند . اما در مقام یك منتقد «راسل» یك سینماگر ودرعین حال یك جامعه‌شناس است و سکانس تخیلی که بمنزل نشان تجارتی «راسل» است ، این بار بجای نشان دادن خاطرات گذشته ، آینده‌ای را نشان میدهد که «راسل» هیچگاه ندیده .

«مالر» یك‌یهودی بودکه به دین‌مسیحیت گروید و درمجاورت یك دانشکده نظامی‌بزرگ شد . بزرگترین وحشت او این بود که آلما روزی اورا ترك‌کند وراسل با انتخاب ماکس- یك افسر ــ بعنوان عاشق «آلما» ، این دو عنصر را استادانه بهم میپیوندد – « ماکس » دارای تمام خصوصیاتی است که «مالر» فاقد آنست ، زیبا ، خوش‌صحبت و پرتحرك ، با اینحال او علی‌رغم صمیمیت در عشقش نسبت به «آلما» تنها یك رقیب عشقی نیست واین موضوع دررویائی که «مالر» دربستر مرگ از تشییع جنازه خود دارد ، آشکار میگردد . دراین‌صحنه تخیلی که «مالر» زنده زنده سوزانده میشود ، ماکس با یونیفورم اس اس حاضر میشود . در خاتمه صحنه فقط چشمهای «مالر» آسیب ندیده باقی میماند . ماکس بورژوای تحسین شده و فاقد قدرت خلاقه ، دشمن هنر عشق و اصالت فرد است و تنها چشمهای هنرمند میتواند او را در چنین نقشی ببیند ، بازهم میتوان این موضوع را به زمان حاضر ارتباط داد وحمله «راسل» به فاشیست‌های مد در صحنه‌ای که «مالر» برای راضی کردن «کوزیما واگنر» ضد یهود ، تغییر مذهب میدهد بسیارتند وشدید است . دریك صحنه تخیلی فوق‌العاده افسار- گسیخته مالر در لباس مذهبی یهود ، ستاره داودش را بصورت شمشیر زیگفرید درمیآورد که بعدها تبدیل به صلیب‌عیسی‌میگردد . «مالر» با دور افکندن ردای یهودی هیئت یك ابرمرد «واگنر» بخود میگیرد و خوك (اژدها) را میکشد و گوشتش را خام‌خام میبلعد ، کوزیما با لباس زیر چرمی سیاه و کلاه خود گارد حمله آلمان نازی و روژ لب سیاه رضایت‌مندی خاطرخودرا نشان میدهد وپشتش راکه‌یك‌صلیب شکسته در آن دوخته شده میجنباند و قهرمان مارا بخاطر پشت‌پا زدن به اصول و خیانت به هم‌نژادانش میبوسد ــ که نتیجه‌اش ظاهرشدن یك سبیل مسخره هیتلری بالای لبهای «مالر» است .

درمقایسه با سکانس اورتور ۱۸۱۲ در «عاشقان موسیقی» این صحنه نشانه پیشرفتی در کار «راسل» است ، جزئیات صحنه بهتر به‌هم تلفیق شده وزمینه‌سازی و پرداخت صحنه نیز بهتر انجام شده است . درعین حال این صحنه نشانه یك ضعف مداوم در کار «راسل» نیز هست . چه این صحنه باآنکه تماشائی‌ولذت‌بخش است ، هیچ نکته‌ای دربرندارد که موجزتر در دو صحنه بعدی که به‌پیشبرد داستان نیز کمك میکند ، گنجانده نشده باشد . بهرحال این‌نقص و خیلی بیشتر از آن قابل‌گذشت است ، حتی اگر فیلم چیزی بجز پنج دقیقه آخر را برای جبران آن نداشته . صحنه پیوند دوباره «مالر» با «آلما» یکی از زیباترین و کامل تریــن صحنه‌هائی است‌که تاکنون درفیلم‌های «راسل» دیده‌ایم . دراین صحنه همچنانکه در تمامی‌فیلم بازی «جورجینا هیل» بی‌اندازه به تأثیر فیلم کمك میکند ، سینمای انگلستان میتواند ظهور استعدادی خیره‌کننده را جشن بگیرد . امیدوار باشیم که این استعداد همیشه درست مورداستفاده قرار گیرد .

پیرگرین‌فیلد «مجله تیك وان»
ترجمه : حسن زاهدی



هرفیلم چند فکر اساسی درنهاد خود دارد که از ابتدا برای ما روشن است وما آنها را راهنمای خود قرار میدهیم ، اما ازنظر اجرای فنی جزئیات صحنه‌ها ما ازابتدا تصورات خیلی روشنی نداریم — بجز چند تمهید ، چند طرح سکانس وچند موقعیت کلی . مثلاً در «سکوت وفریاد» تمام صحنه‌هائی که درآشپزخانه دهقان میگذرد ، به علت وجود آن آشپزخانه به‌وجود آمد . ما ازپیش نمیدانستیم این آشپزخانه چه شکلی است ووضعیت آن با دو در و دوپنجره که بسوی مزرعه باز میشد ، برای ما بسیار عجیب بود وما ازآن استفاده کردیم .

— معمولاً دونوع بدیهه سازی وجوددارد: دریك نوع فکر وموضوع ازپیش مشخص است وبدیهه سازی عبارتست ازپیداکردن فرم مناسب برای بیان آنها . درنوع دوم فیلمساز آنچه راکه باید بگوید بتدریج و با پیشرفت فیلمبرداری کشف میکند . این کاریست که گاهی گودار انجام میدهدونیز کاریست که درفیلم‌های مستند ممکن است . . .

— روش کار ما به نوع دوم نزدیکتر است وشاید بهمین علت است که من کارهای گودار را دوست دارم . اگر قرار باشد یك نقشه مشخص را دنبال کنم نمیتوانم حس کنم که دارم فیلم میسازم . بعقیده من عوامل وشرایط فنی باید پیوسته موضوعات جدیدی به انسان بدهند .

— وقتی «محاصره» پخش شد شماگفتید: «این آخرین فیلمی است که من دراین سبك خواهم ساخت ، زیراکه نمیتوانم دیگر فیلمی مانند این فیلم بسازم» .

— منظورتان اینست که من درهمان مسیر پیش رفته‌ام ؟

— خودتان اینطور فکر نمیکنید ؟

— نه ، ابداً ، مثلاً فکر میکنید که «مواجهه» چیزی مشابه همان فیلم است ؟

— نه ، ولی به آن سمت گرایش دارد . دقیق‌تر بگوئیم ، فیلم‌های شما از «بازگشت من»

گفتگو :

« ۲ »

تا «باد زمستانی» کراراً به مضامین مشخصی برمیگردند که بطرق مختلف باهم ترکیب وتلفیق میگردند ودرنتیجه البته پرداخت‌های متفاوتی دارند . ولی فکر ومسئله اساسی فرق نکرده‌است فقط هربار عمیق‌تر مورد بررسی قرار میگیرد . واین پرداخت‌های متفاوت ممکن‌است باتفاوتهائی درآنچه که «سبك» نامیده میشود تطبیق داشته باشد یا نداشته باشد .

— این حرف شما احتمالاً به این معناست که من آدم دیوانه‌ای هستم .

— نه ، زیراکه شاید بهترین‌راه برای گفتن یك چیز ، تکرار کردن آن باشد. وشاید همانطور که ژان رنوار گفته است ، یك شخص در تمام زندگی‌اش بیش ازیك فکر ندارد . بگذارید فقط بگوئیم که این موضوع درمورد شما آشکارتر از آنست که درمورد دیگران صدق میکند . وبدون شك شما درمرحله‌ای ازکارتان از این فکر بخصوص آگاهی خواهید یافت . آیا احساس نمیکنید که هرفیلم کاوش بیشتری در امکانات همان تکنیکی‌است که درفیلم قبل بکار گرفته شد؟

— کاملاً متوجهم که فیلم‌های من شبیه یکدیگر هستند وحتی ازاین موضوع نگرانم . مثلاً در «باد زمستانی» من عقایدی را ارائه میکنم که قبلاً به صورت‌های دیگربیان کرده‌ام . شاید این چندان راه خوبی نباشد ، ولی تنها کاری است که من میتوانم بکنم . وشاید بهمین دلیل است که تماشاگر عادی ازاین نوع فیلم‌ها استقبال نمیکند ، نه‌تنها فیلم‌هائی که ما میسازیم ، بلکه حتی فیلم‌هائی که ازکشور شما نشان داده میشود ، باآنکه جامعه ما با شما تفاوت زیادی دارد . این باید به مسائل بخصوصی ازمکانیسم انسانی ارتباط داشته باشد ، متأسفانه آنچه که برای ما ازاین مکانیسم جالب است مسئله قدرت وتحکم ورابطه انسان با آنهاست .

چطور چنین روحیه‌ای را پیداکرده‌ایم ؟ من به‌آنها که میتوانند خودشان را با مسائل آسانتری درگیر سازند ، حسادت میورزم . مثلاً برای من غیرممکن است که یك فیلم درباره عشق بسازم ، چرا ؟ نمیدانم . . . باید به‌کودکی من ارتباط داشته باشد وبدون شك میتوانم آن را براساس گذشته کشورم ، خانواده‌ام وخودم تشریح کنم . مادر من اهل رومانی بود وپدرم مجار . بنابراین من ازکودکی ازبرخی تناقضات سیاسی، اجتماعی وملی آگاه بوده‌ام .

باید اضافه کنم که ما آگاهی شدیدی ازتمام این تحولات تاریخی داریم . ذکر تمام وقایعی که برما تأثیر گذاشته است ، بسیارطولانی‌خواهد بود ، ولی فقط برای نمونه میخواهم به موضوع یهودیان اشاره کنم که همیشه درکشور ما مسئله بسیارمهمی بوده‌است . من‌دوستان یهودی زیادی داشته‌ام که امروزه البته امری چندان غیرعادی


صحنه‌ای از فیلم «محاصره»

بنظر نمیرسد ، ولی باید درنظر داشته باشید که درمجارستان وضع متفاوتی وجود داشت . در کشور ما همیشه محله یهودیان وجود داشته است وازبین رفتن محله‌های یهودیان به مسئله کمك نکرده است . حضور نیروی نظامی نیز همیشه حس میشده است . وچیزی که درفرانسه امروز برای من بسیار سرگرم‌کننده است شباهت وضع موجود با وضع مجارستان دردوران‌کودکی من است. دقیقاً همان‌وضعیت‌زندگی‌کردن با سنتهای تاریخی و محافظه‌کارانه برای حفظ قدرت در اینجا هم وجود دارد واین موضوعی است که همیشه فکرم را بخود مشغول داشته است ، زیرا که می‌بینم قدرت همیشه برای حفظ قدرت بکار میرود ونه برای بهبود وضع دیگران ویا برای محترم داشتن آزادی . من پس ازساختن «باد زمستانی» دراین باره زیاد اندیشیده‌ام ودرتحلیل نهائی راه حلی برای ایجاد هماهنگی وسازش بین قدرت انسان وآزادی او نیافته‌ام .

تازگی‌ها آثار باکونین، باخفو وکسان دیگری راکه تاکنون باآنها آشنا نبوده‌ام مطالعه کرده‌ام ولی‌گمان نمیکنم انسان دراین زمینه‌ها هنوز ازحد راه حل‌های نظری پیشتررفته باشد. انسان می‌تواند عقایدش را بنویسد ویا بصورت فیلم ارائه دهد، وبگذاردکه زندگی مسیرش را دنبال‌کند، ولی‌بعقیده من نوشتن یا فیلم ساختن بی‌آنکه قصدایجاد تحولی‌درمیان‌باشد، بی‌ارزش خواهد بود. جای تأسف است‌که نمیتوان این چنین فیلم‌ها یا کتاب‌ها را آنقدر زیاد توزیع کردکه بدست‌کسانی‌که باید آنها را بخوانند یا ببینند برسد.

من دروضعیت مشکلی هستم. مشکل من نداشتن ایده برای فیلم نیست، بلکه اینکه درهر



صحنه‌ای از فیلم «بازگشت من»

بار من به یك دوراهی اخلاقی میرسم: اینکه وقتی علیرغم همه مشکلات موفق میگـردم، منظورم را بیان‌کنم، درنهایت، گفته من درباره ناامیدی است. بهرحال من بدبین نیستم ولی همیشه سعی میکنم نکته‌ای ثابت بکنم، به‌کنه یك موضوع برسم. گاهی ازاین موضوع رنج میبرم ونسبت به‌کسانی‌که درکار روزانه به هدف شان میرسند، رشك میبرم، کسانیکه نه ازیك نقطه نظر تراژیك، بلکه ازیك نظرعملی سئوال‌مطرح میکنند وجوابشان ساده وشرافتمندانه است.

بقیه درشماره بعد

فیلمهای امروز

تالار رودکی (مسابقه)

ساعت: ۱۶
جهت (یوگسلاوی)
راه حل میخواهم
کارگردان: سعید مرزوك (مصر)

ساعت: ۱۹
جاه طلبی (مجارستان)
خانواده
کارگردان: لودویك دبوئر (هلند)

تالار رودکی (برنامه مخصوص - ساعت ۱۱ صبح)

معرفی جیمی‌بوفت (آمریکا)
مومیائی
کارگردان: شادی عبدالسلام (مصر)

سینما پارامونت (تکرارمسابقه)

ساعت: ۱۱ و ۱۸
باروت وساچمه (چکسلواکی)
اشتپن‌ولف
کارگردان: فرد هینز (آمریکا)

ساعت: ۱۵ و ۲۱
یك تار و دوپود (استرالیا)
گوزنها
کارگردان: مسعودکیمیائی (ایران)

سینما آتلانتیك (جشنواره جشنواره‌ها)

ساعت: ۱۱ و ۱۸
زبرا (آمریکا)
مشتی عشق
کارگردان: ویلگوت سیومان (سوئد)

ساعت: ۱۵ و ۲۱
زبرا (آمریکا)
مالر
کارگردان: کن راسل (انگلستان)

سینما امپایر (بزرگداشت ویلیام وایلر)

نامه (۱۹٤۰)

سینما سینه موند

سینما درآسیا
ساعت: ۱۱ و ۱۸
سکوت دل
کارگردان: لسترجیمزپریس (سری‌لانکا)

سینمای میکلوش یانچو
ساعت: ۱۵ و ۲۱
محاصره (۱۹٦۵)

سینما پولیدور (سینمای جدید ایران)

ساعت: ۱۱ و ۱۸
ریتم
از: منوچهر طیاب
شهر خاکستری
از: فرشید مثقالی
فرار ازتله
کارگردان: جلال مقدم

ساعت: ۱۵ و ۲۱
حاج مصورالملکی
از: خسرو سینائی
گلباران
از: علی‌اکبر صادقی
داش‌آکل
کارگردان: مسعودکیمیائی

مصاحبه‌ی مطبوعاتی با :

دانیل تینایر

ساعت شش بعدازظهر سه‌شنبه ، مصاحبه‌ی مطبوعاتی با « دانیل تینایر » کارگردان فیلم **«دختری به‌نام ماری»** محصول آرژانتین درتالار رودکی انجام شد . . . دراین مصاحبه چندتن دیگراز هنرمندان آرژانتینی همراه **«دانیل تینایر»** بودند از جمله : **«پکوبلو بلوژه»** کارگردان و **«سیبل پوسکی»** هنرپیشه . . . ـ دانیل تینایر، بعد از معرفی همراهان اظهار داشت که **«سوزانا گیمنز»** و **«کارلوس مونزون»** بازیگران اصلی فیلم «دختری به‌نام ماری» یکی‌دو روزبعد وارد تهران خواهند شد و بعد سئوالات حاضرین درجلسه، آغاز شد . . .

اولین‌سئوال مربوط بود به‌انگیزه‌ی ماری:

ـ انگیزه‌های این دختر برای من روشن نیست و تضادهایی در آن وجود دارد. البته حرکات سینمایی فیلم خوب است اما زمینه‌یی که برای شخصیت ماری چیده می‌شود، و انگیزه‌هایش برای آن رفتار، روشن نیست.

تینایر: فیلم «دختری به‌نام‌ماری» براساس رمانی تهیه شده‌است‌که ۲۵سال پیش درآرژانتین چاپ شد و با موفقیت زیادی روبرو گردید. اما چیزی که ما به‌این داستان اضافه کردیم، همان ماجراهای مربوط به‌کودکی‌ست‌که دراصل رمان وجود نداشت. مسأله‌ی ماری عبارتست از یك جنسیت تند وحاد که با بکارت هم همراه است، که مغایر یکدیگر هستند. درحالی‌که امروزه این دوچیز تضادی با هم ندارند. اما اصول‌عقاید «ماری» برگرمی جنسیش فزونی دارد. و این فزونی عملی‌ست وواقعیت دارد . . .

در لابلای این گفتار « تینایر » جمله‌یی‌هم مربوط به « کارلوس‌مونزون» وجود داشت کــه مطلقاً ربطی به سئوال خبرنگار نداشت. تینایر گفت :

ـ در پاریس از ما پرسیدند چرا شخصیت « کارلوس‌مونزون» زیاد تحرك ندارد. درحالی که او بوکسور است و باید حرکت زیادی داشته باشد و پاسخ مـا این بود که این اولین فیلم «مونزون» ونخستین تجربه‌ای اوست. شاید در فیلم‌های بعدی استفاده‌ی بیشتری از ورزش او





مصاحبه مطبوعاتی «دقایق خوشبختی جرج هاوزر»

از راست به چپ: «پیتر شراگه» کمك سناریست‌فیلم دقایق خوشبختی جرج هاوزر – منوچهر طیاب (مترجم)– همسر منصور مهدوی – «والتر بانرت» بازیگر اصلی فیلم درمصاحبه مطبوعاتی . . . . .

«منصور مهدوی» (کارگردان فیلم دقایق خوشبختی‌گئورگ هاوزر) که قراربود دراین‌مصاحبه جمعی شرکت داشته باشد به موقع به تهران نرسید ، علتش اشتغالات مربوط به فیلم آخرش است .

بشود ولی بهرحال در فیلم ما نقش کوتاهتری دارد .

پرسیده شد :

ــ این عوامل دوگانه در «ماری» با هم همخوانی ندارند. علت چیست؟

تینایر : باید درنظر بگیرید که این زن از اسپانیا آمــده و در او یك حالت «لورکا»یی هست. و می‌دانیم که در «لورکا» این تضادها جمع بوده.

ــ شما به‌اصل داستان بجزصحنه‌های مربوط به‌کودکی که اضافه کردید، تا چه حد وفادار بوده‌اید؟

تینایر ــ ما کاملاً به اصل داستان وفادار بودیم. حتی مرد اصلی هم درقصه، یك بوکسور است. تنها چیزی که اضافه شده، کودکی دختر است. و ما فکر کردیم که برای توضیح شخصیت این‌زن، لازم‌است . . . البته شوهراو می‌توانست شغل‌دیگری داشته‌باشد والزاماً بوکسور نباشد... گرچه او البته آماتور است وشغل اصلیش کار دیگری‌ست، که در فیلم دیده‌اید.

ــ شما برای « رجعت به‌گذشته » متوسل به شکلی شده‌اید که خیلی ابتدایی است، درحالی که شکل‌های زیباتری هم برای رجعت به‌گذشته وجود دارند.

تینایر : اصولاً کوشش ما این بود که فیلم ما زیاد شکل امروزی نداشته باشد. و درآن فضای دهه چهل‌حس شود. بهمین دلیل شکل رجعت به‌گذشته نیز یادآور همان زمان است. حتی ما قصد داشتیم که فیلم را بطور سیاه‌وسفید فیلمبرداری کنیم، اما تهیه‌کننده‌ها خواستند که فیلم، رنگی باشد... بهرحال این فیلم موفقیت عظیمی در فرانسه و سرتاسر آمریکا پیدا کرده است.

ــ فیلم شما، تمی محلی‌دارد، چطور می‌گویید به‌موفقیتی تقریباً جهانی رسیده است؟ شاید این موفقیت هم محلی است.

تینایر : این فیلم در آمریکای جنوبی با استقبال زیادی روبرو شده است. و سالن‌هــایی در آنجا پر می‌شود که گنجایش ۲۵۰۰ تا ۳۰۰۰ نفر تماشاگرا دارد. واین بهیچوجه یك توفیق محلی نیست. من با شما موافقم که تم فیلم محلی است. چون من یك آرژانتینی هستم و به‌عنوان یك آرژانتینی و برای مــردم آرژانتین فیلم می‌سازم. و اگر فیلمم هم موفقیتی جهانی پیدا کرد که البته خیلی خوشحال می‌شوم. خود من قبلاً بارها فیلم‌هایی ساخته‌ام که موفقیتی جهانی پیدا کرده‌اند. در آرژانتین انواع و اقسام فیلم‌ها ساخته می‌شود و تماس ما با دنیای سینما خیلی زیاداست. ولی‌طی‌چند سال‌اخیر موفقیت‌فیلم‌های آرژانتینی بیشتر شده و علتش این بوده که ما بیشتر به‌مسایل بین‌المللی پرداخته‌ایم.



ویلگوت سیومان وفیلم «مشتی عشق»

« سیومان » ابتدا کارش را بــا عنوان کارگردان آغاز نکرد، بلکه سیزده سال در پشت ماشین تحریر وقت صرف‌کرد، نوول، مقاله ونقد نوشت. در سال ۱۹۶۲ بود که توانست به‌آرزوی دیرینه خود جامه عمل بپوشاند و با کارگردانی فیلمی با نام «معشوقه» تجربیاتی را کــه طی همکاری با«اینگماربرگمان» طی‌فیلم «روشنائی زمستان» آموخته بود، بکارگرفت.

دومین فیلم «سیومان» بنام «۴۹۱» او را با سانسور سوئد درگیر کرد . این فیلم تیــره و سنگین «سیومان» که درباره غفلت دوران جوانی است تا به‌امروز در سوئد فقط بصورت نسخه سانسورشده دولتی ونه‌بصورت اصلی‌نمایش داده شده است.

در اثر دردسرهائی که برسرفیلم «۴۹۱» ایجاد شد، «سیومان» دریافتن‌تهیه‌کننده‌ای برای فیلم بعدی خود بنام « خواهر من ، عشق من » (که حتی مضمون زنا با محارم وعشق میان یك خواهر وبرادر درآن درسوئد قرن هیجده مورد بحث قرارگرفته و از این‌رو به داستان صورت یك افسانه اسکاندیناوی داده شده بود) دچــار مشکلاتی شد. بعضی‌ها معتقدند کــه این فیلم ملایمترین‌فیلم سیومان است. موفقیت غیرمنتظره فیلم «من کنجکاوم ، زرد» و «آبی» همانطورکه «سیومان» خود میگوید به‌او موقعیت‌هائی داد تا «انواع تجارب سینمائی‌را درمحیط باز» انجام دهد. «سیومان» در تهیه سه‌فیلم بعدی خود که هریك بطریقی نظری بر سوئد امروز است، از تکنیك‌های شانزده و سوپر شانزده استفاده کرد. فیلم«دروغ میگوئی» حمله‌ای‌بود بر«پنولوژی» سوئد وداستانی ازعشق دومرد. «چارلی‌خجالتی» اولین کمدی «سیومان» بطور ضمنی میگویدکه بین دانشجویان رادیکال وتوده کارگر سوئدکه راننده کامیون چارلی از میان آنهاست، شکافی وجود دارد. فیلم«ترول‌ها» سوئد آزاد شده‌است که واژگونه منعکس شده‌است: زوجی‌که بخوشی ازدوج کرده‌اند، معتقدند عشقبازی باعث مرگ میشود واین‌امر به‌یك فانتزی هجوآلود میانجامد که اوج آن فصل عیاشی در اپراست که بسیار در اطرافش گفتگو شده‌است.

ماجراهای‌آخرین فیلم «سیومان»، «مشتی عشق» در سوئد و درسال ۱۹۰۹ اتفاق میافتد. شخصیت اصلی فیلم دختر حساسی ازطبقه‌کارگر است که ازکارفرمایش حامله میشود. جامعه‌ای او را دربر گرفته که خطر اعتصاب‌های عمومی آن‌راتهدیدمیکند. «سیومان» که مرحله به‌مرحله انزوای یك نویسنده در پشت ماشین تحریر را از دست داده، فکر بکارگرفتن بازیگران در یك روند خلاق او را بخود جلب میکند. او از فیلم «کنجکاو» تا فیلم «ترول‌ها» فیلمنامه‌هایش را با همکاری بازیگرانی که با آن‌ها کار میکند، نوشته است. «سیومان» فقط یك یا دوبار کوشید نوولی‌رابصورت‌فیلم درآورد(۴۹۱) . «سیومان» بیشتردوست داردکه موضوع‌های تازه واریژینال را روی پرده آورد.

گفتگوگری از او پرسید : مضمون اصلی فیلم‌ها وآثار ادبی شما چیست؟

«سیومان» جواب داد:

ــ معصومیت در مقابل تجربه، معصومیت با چشم آبی بدرون دنیا مینگرد و اولین‌قدم‌هایش را بطرف واقعیت‌های دنیای خارج برمیدارد، وناگهان تحت ضربه تجربه قرار میگیرد وصدمه میبیند. بعداز این‌شوك زندگی دیگر مثل‌گذشته نیست. بسیاری از شخصیت‌هــائی را که خلق کرده‌ام، دارای این بحران ویژه عاطفی هستند. احساساتی شدن در مورد این مضمون ساده است. تجربه‌ضرور تا زشت نیست ولی‌معصومیت همیشه زیباست.

PRESS CONFERENCES

Date	Person	Time	Location
Thu., Nov. 28	**Ron Ely** (U.S. Actor)	12 noon	Festival HQ
	Mas'ud Kimia'i (Director, 'The Deer')	2.30 p. m.	Rudaki Hall
	Nikolai van der Heyde (Director, 'Help, the Doctor is Drowning')	10 a. m.	Festival HQ
	Saiid Marzouk (Director, 'I Want a Solution')	6 p. m.	Rudaki Hall
Fri. Nov. 29	**John Forsythe** (U.S. Actor)	11 a. m.	Festival HQ
	Michael Meschke (Director, 'Purgatory')	6 p. m.	Rudaki Hall

NOTICE:

TELEX

Foreign correspondents covering the Festival who wish to send news reports to the publications they represent may use the telex facilities at Festival headquarters on Takhte Jamshid Avenue free of charge. Subject to availability, the telex may also be used by other Festival guests for other purposes at regular PTT international rates. International telex credit cards will also be accepted.

FILM MARKET



بازار فیلم

THURSDAY, 28th. NOVEMBER

Time	Title (Country, Type)	Distributor/Producer	Hall
10:30 a.m.			
	'Flowers in Autumn' (Yugoslavia, Romantic Drama)	Yugoslavia Film	1
	'Ransom' (Philippines, Criminal)	Godofredo Camacho	2
	'Awdit Hamido' (Syria, Detective)	Tahsin Kawsadri	3
	'Earth' (Iran, Tragedy)	Missaghieh Studio	4
2:30 p.m.			
	'A Ship — And a Couple of Stars' (Denmark)	Danish Film Institute	1
	'Balutch' (Iran, Tragedy)	Missaghieh Studio	2
	'Takiji Kobayashi' (Japan, Biography)	Saryo Shoji Co. Ltd.	3
	'Tore, Traenen und Triumphe' (Fed. Germany, Documentary)	Chronos-Film GmbH	4
5:00 p.m.			
	'Bubble' (Iran, Social Criticism)	Davood Rustaee	1
	'The Guitar Game' (Mexico, Drama)	Cinematografica Mexicana Exportadora	2
	'A Happy Married Life' (Spain)	Uniespana	3
	'Post-Office at Abachur' (India, Tragedy)	N. Lakshminarayan	4

پنجشنبه ۷ آذرماه

ساعت ۱۰½ صبح :

گلهای پائیزی	(یوگسلاوی- درام‌عشقی)	سالن شماره ۱
گروگان	(فیلیپین – جنائی)	« « ۲
عودت حمیدو	(سوریه – پلیسی)	« « ۳
خاك	(ایران – تراژدی)	« « ٤

ساعت ۲½ بعدازظهر :

يك‌كشتي وچند ستاره	(دانمارك)	سالن شماره ۱
بلوچ	(ایران – تراژدی)	« « ۲
تاکی‌جی‌کوبایاشی	(ژاپن – اتوبیوگرافی)	« « ۳
تاریخچه فوتبال	(آلمان – مستند)	« « ٤

ساعت ٥ بعدازظهر :

حباب	(ایران–انتقادی‌اجتماعی)	سالن شماره ۱

این فیلم برای نخستین‌بار درایران دربازارفیلم به نمایش‌گذاشته میشود.

بازی‌گیتار	(مکزیك – درام)	« « ۲
زندگی شاد	(اسپانیا)	« « ۳
اداره پست آباچور	(هند – تراژدی)	« « ٤

ESCAPE FROM THE TRAP
(Farar Az Taleh)
(1971)
Director: **Jalal Moghadam**
Producer: **Henduja** for Filmco Films
Screenplay: **Jalal Moghadam**
Director of Photography: **Nosratollah Kani**
Music: **Morteza Hannaneh**
Cast: **Behruz Vosuqi, Nilufar, Davoud Rashidi, Jalal**

Morteza, a young man, has just completed a three-year jail sentence and is searching for Mehri, a girl who was in love with him but has not come to visit him for the past year. He discovers she has married Usta Faraj and moved from Khorramshahr to Dezful. He finds Mehri, and learns that she was forced to marry Usta Faraj, an elderly money-lender, after her father died, to pay off his debts. She says she stopped visiting him in jail so as not to burden him with her problems. Morteza goes to Usta Faraj and upbraids him for virtually buying a young girl, and offers to pay off her debt if he divorces her. Usta Faraj agrees and Morteza takes on the hardest work so as to be able to pay off the debt. But he falls in with Karim, a charlatan, who persuades him to take part in a burglary. Morteza escapes from the trap Karim and his partner Askar have placed him in, and as he leaves town with Mehri, they see the two charlatans quarrelling among themselves.



DASH AKOL
(Dash Akol)
(1971)
Director: **Mas'ud Kimia'i**
Producer: **Rex Cinema Company**
Screenplay: **Mas'ud Kimia'i** (based on a story by **Sadeq Hedayat**)
Director of Photography: **Ne'mat Haqiqi**
Music: **Esfandiyar Monfaredzadeh**
Cast: **Behruz Vosuqi, Bahman Mofid, Mary Apik, Jalal, Shahrzad**

Dash Akol is greatly respected in Shiraz as an honourable man who has lost his family's money through helping his friends. His big enemy is Kaka Rostam, a mean and spiteful person.

Dash Akol, who is in his forties, finds himself in love with Marjan, daughter of the late Haji Samad, whose executor he is. But he keeps his love secret. One day a suitor demands Marjan's hand, and Dash Akol considers it against his code of honour to refuse for selfish reasons. On the night of the wedding, Dash Akol hands over responsibility for the family to the bridegroom. As he is leaving the house, however, Kaka Rostam is waiting for him and a fight ensues. Kaka Rostam stabs him in the back, but Dash Akol succeeds in killing him. On his deathbed Dash Akol sends his parrot to Marjan with the confession of love he has taught it.



road to socialism". This is China's first-ever contribution to an international film festival. Works from both Communist and non-Communist China are rarely seen even this far west (with the exception of Kung-Fu thrillers), and it should be rewarding to see how each film deals with the themes common to Asian cinema as a whole.

"The Rendez-Vous" (Dir. Koichi Saito) presents a Japanese version of love doomed by crime, while "The Mature Age" (Dir. So-Uung Chung) introduces again the clash of modern and traditional values — this time having to do with sex — in a Korean setting.



'The Elegy' (Turkey)

Iran's entry in the "Asian Cinema" by Sohrab Shahid-Saless might well have appeared in another category, "The Festival of Festivals", since it won a Silver Bear at Berlin. "Still Life" deals with an old railway-crossing guard's life.

Besides offering the opportunity to see two new works by directors who must be considered among the ten or twelve greatest in the world, the "Asian Cinema" festival-within-a-Festival is extremely important both for the student of film, and the student of art seen as a continuity which transcends media. Possibly nowhere else but in Tehran could such an experiment take place, and nowhere else is it more appropriate.

CINEMA 53

The Bulletin of the Third Tehran International Film Festival

Supervised by: **Bahram Reypour**

Secretary to the Council of Writers: **Jamal Omid**

English Editor: **Roger Cooper**

Production Manager: **Derakhshandeh Zaïmi**

Assistant Secretary: **Jamshid Eramian**

Design Supervision: **Morteza Momayez**

TODAY'S FILMS

THURSDAY, 28TH. NOVEMBER

Note: In two-film programmes, the short film is listed first.

RUDAKI HALL (Competition)

4 p.m. **'Direction'** (Yugoslavia) and **'I Want a Solution'** (Egypt)

7 p.m. **'Ambition'** (Hungary) and **'The Family'** (Netherlands)

RUDAKI HALL (Hors Concours)

11 a.m. **'Introducing Jimmy Buffett'** (U.S.A.) and **'The Mummy'** (Egypt)

PARAMOUNT CINEMA (Competition Repeat)

11 a.m. **'Gunpowder and Shots'** (Czechoslovakia) and **'Steppenwolf'** (U.S.A.)

and 6 p.m.

3 p.m. **'One-Weft, Double-Cloth'** (Australia) and **'The Deer'** (Iran)

and 9 p.m.

ATLANTIC CINEMA (Festival of Festivals)

11 a.m. **'A Handful of Love'** (Sweden)

and 6 p.m.

3 p.m. **'Mahler'** (U.K.)

and 9 p.m.

EMPIRE CINEMA (A Tribute to William Wyler)

11 a.m. **'The Letter'** (1940)

3 p.m.

6 p.m.

and 9 p.m.

CINEMONDE CINEMA (The Cinema of Miklós Jancsó)

3 p.m. **'The Round-up'** (1965)

and 9 p.m.

CINEMONDE CINEMA (Cinema in Asia)

11 a.m. **'The Silence of the Heart'** (Sri Lanka)

and 6 p.m.

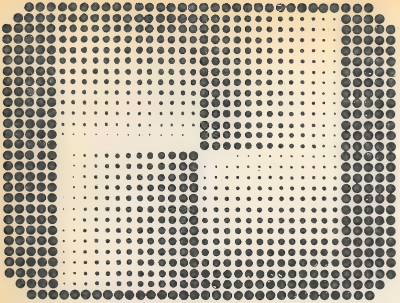
POLIDOR CINEMA (Iran's New Film-Makers)

11 a.m. **'The Rhythm'** (Manuchehr Tayyab) **'Grey City'** (Farshid

and 6 p.m. Mesghali) **'Escape from the Trap'** (Jalal Moghaddam)

3 p.m. **'Haj Mossavarol-Molky'** (Khosrow Sina'i) **'A Shower of**

and 9 p.m. **Flowers'** (Ali-Akbar Sadeghi) **'Dash Akol'** (Massoud Kimia'i)



ASIAN CINEMA: OLD WINE IN NEW BOTTLES (2)

By **Peter Wilson**

(Continued from our last issue)

This year's Festival is remarkable for new films by directors who are already considered "grand masters" (Bresson, Ray, Buñuel) — of these, the most interesting may well be that of a man who is, above all, a supreme artist in the Japanese tradition.

It would be difficult to say whether Kurosawa or Satyajit Ray has had more significance for the cinema of Asia — to have new films by both of them in the Festival is indeed an embarassment of riches. Ray, like Kurosawa, is deeply influenced by the traditional art of his country — India, and especially Bengal. The relationship between his composition and that of Moghul and Rajasthani miniature, or between his montage and the rhythm of Indian Classical music, would make a major essay by itself. Although Ray's films were the first influence which brought such master musicians as Ravi Shankar (in his great trilogy "Pather Panchali") and Bismillah Khan (in his neglected masterpiece "The Music Room") to the attention of the West, the director has recently begun composing his own scores. (When he was last in Tehran as a judge at the First Film Festival, I had the pleasure of helping him find opportunities to hear Persian music, which he loves.) For his new film, "Distant Thunder", he has not only written the music but the script as well.

As for the story, it seems to represent the invasion of traditional India by the remote and chaotic influences of the modern world — with the very contemporary and very tragic result of famine. Like Kurosawa, Ray is in a sense a "humanist", but neither of them are blind to the reality of human misery. Neither their attachment to traditional philosophy, not the suffering they themselves have witnessed or undergone at the hands of history, will allow them the mindless luxury of a Humanism which understands neither man's imperfection and corruption, nor his heroism and beauty.

Other countries represented in the "Cinema of Asia" are Turkey, Hong Kong, Korea, Sri Lanka (Ceylon), China and Iran. Each of these countries is not only a place or nation but also a cultural world, and it will be fascinating to see how each of them has integrated cinema into its own culture (or failed to do so).

Both films from Sri Lanka are by the well-known Lester James Peries. Both, it appears, are "told" in a series of flashbacks. "The Silence of the Heart" investigates a failed love affair, first through the eyes of the boy, then the girl. "The Treasure" deals not so much with a failure in love as a failure to love: a man who has married a rich girl with the intention of murdering her "to save the ailing fortunes of his own family" falls ill before he can accomplish his aim, and is nursed back to health by the wife.

Turkey also contributes two films: "The Elegy", directed by Yilmaz Guney, described as an "action-packed adventure of smugglers in the Turkish mountains"; and "The Return". The latter film is remarkable in Asian cinema (and perhaps unique?) in being directed and produced by the same person who stars in it, a woman, Turkan Soray. Once again, the theme concerns traditional values (land, love, family) destroyed by the encroachment of the modern world.

"My Love, My Sin" from Hong Kong (Dir. by Kang Wei) deals again with thwarted and tragic love. By contrast, "Pine Ridge" (Dir. by Liu Kup-Chun and Chiang Shu-Shen) offers a tale of economic heroism which ends with a scene in which, "singing joyfully, the youngsters drive their carts forward on the golden

Satyajit Ray



might never have emerged (Ovanessian is one example; Parviz Kimiavi is another).

Caught between the honest desire to make a good film and the equally honest desire to make a profit, some directors have perhaps fallen between the stools. Bahran Beizai's **"Downpour"** is a fine piece of work and deserves all the recognition it got, but there are moments in it when one feels the director struggling to reconcile sentiment and humour with the impulse to make "relevant social commentary". This duality is perfectly capable of being overcome — one need not be *either* a Busby Berkely *or* an Italian neo-realist. Beizai's film in competition this year, **"The Stranger and the Fog"**, should reveal whether maturity and experience have helped this very promising director to find his voice.

Somewhat the same problem, the conflict between the demands of self-expression and success, seems to have influenced Khosrow Haritash in **"Adamak"** and Nosrat Karimi in **"The Droshky Driver"**. The former combines a brilliant but somewhat uncontrolled visual sense (and a genuine sympathy for the landscape and people or Iran) with a tendency towards trendiness. It is, incidentally, one of the very few films to make imaginative use of traditional Persian music, an almost untapped source which could add a great deal to Iranian cinema, as it has to Indian and Japanese.

"The Droshky Driver", like many Iranian films, and in fact like a great deal of Asian cinema in general, brings us to one of the central themes (or even obsessions) of contemporary Oriental art: the conflict between traditional values and the modern world. Only a few months ago the last droshky drivers in Tehran had their licences revoked, a move hailed by proponents of progress as a significant step forward, and mourned by environmentalists as a big mistake. Iran has become in a sense the new Japan, in that its prosperity has brought it face to face with the danger of losing sight of the continuity of past and present. In film, as in Iranian society in general, there are basically three ways of looking at this situation: either one rejoices that the "dead weight of tradition" is being cast off; or one succumbs to a sentimental and formalistic nostalgia; or one searches seriously for eternal values which offer a personal centre in a storm of seemingly uncontrollable change.

The last position is precisely that taken by the great Japanese directors. It is also the intellectual position of an increasingly large number of Iranians, ranging from scholars and administrators to students and artists. But it is not, so far, a major theme of Iranian cinema.

It begins to emerge, however, one thinks of the exquisite and timeless photography of **"The Spring"** (in contrast to its rather incoherent "message"). Even more is it to be found in certain shorts, which because of the relative technical freedom of style they allow, have often proved more satisfying than the feature-length films. Kimiavi's **"O Protector of the Gazelle"**, the superb evocation of the shrine at Mashhad, or his eccentric and brilliant **"P as in Pelican"**, with its intense and purified nostalgia and its hints of mysticism, probably represent the most evolved expression of the search for value so far in Iranian cinema. It is a pity that neither of them have been included in this retrospective, but Kimiavi is represented by his first feature, **"The Mongols"**, which explores at some length the clash of tradition and the modern world — allegorized by television.

Other shorts have exhibited either a simplified kind of optimism (Taghvaii's over-rated **"Release"**, Mesghali's **"Grey City"** or Zarin-Kelk's **"Baboush's Playground"**) or an equally two-dimensional pessimism (which nevertheless produced Beizai's excellent and disturbing **"Voyage"**). In almost every case — in most of the fine shorts produced by the Center for the Intellectual Development of Children and Young Adults, for example — the content of the film is softened by a kind of melancholy which colours the optimism or pessimism, either giving it an appealing "Persian" flavour, or — negatively — serving as a king of spineless evasion of both issues and technique.

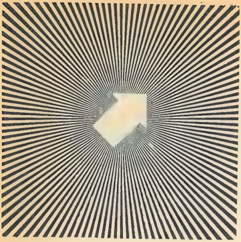
The Spring



In this context must be discussed the work of Iran's best-known and possibly most pessimistic director, Dariush Mehrjui. His films have won awards, and rightly so, for technically they are among the most mature and developed work Iran has produced. In **"The Cow"**, for example, where he has allowed the comic abilities of the star, Ezzatollah Entezami, full scope, he has produced what some consider the best full-length film made so far in Iran. In his next film, **"The Postman"**, however, his bleak negativity, his "moral" listlessness, his total lack of love for his characters, simply ruin what might have been (and to some still is) a pointed satire and a good film. **"Postman"** is a tribute to Mehrjui's paralysis in the face of the world — his anti-hero's impotence transfers itself even to the very rhythm and structure of the film, which ends with insincere clichés, worn out and inappropriate symbolism.

I have not discussed all the films in this retrospective for the very good reason that I have not seen all of them; and I look forward to experiencing as many of them as I have time for. I am particularly eager to see Anvar's **"City of Tales"**, based on the work of the very talented Bijan Mofid; Shahid-Saless's **"A Simple Event"**; and **"Under the Cover of the Night"** by Ferydoun Goleh, a director hitherto unknown to me, whose intriguingly titled **"Mandragora"** is part of the Special Hors Concours presentations.

For the same reasons I hesitate to come to any conclusion about the "state" of cinema in Iran, or about its future development. From everything I have seen, I have every reason to believe that Iran may be on the brink of developing one of the most important national cinemas in Asia — may indeed have already done so. In connexion with the films being shown in competition, I would guess that this retrospective offers enough evidence to make the answers to these questions much clearer. For this reason it may be the single most important event of the Festival.



IRAN'S NEW FILM-MAKERS

BY

PETER L. WILSON

It is not always easy to see the best or the most interesting Iranian films: old ones are almost never revived, and experimental or "serious" ones often have trouble getting shown at all. Those interested in Iranian cinema have yearned for years for just such a retrospective as "Iran's New Film-Makers", to be screened during the Festival at the Polidor Cinema: here at last is a chance to grasp the trends of recent Iranian cinema as a whole, to see some of its most outstanding achievements, and to judge both its recent past and hopes for the future.

There are no real equivilents in Iran to the German Expressionism of the 30's and 40's, the "Classic" French directors of the 40's and 50's or even the highly professional and highly satisfying early "entertainment" Hollywood movies such as those of Wyler or Mamoulian. Despite sporadic ventures from the Qajar period onward (the first film was shot in Iran in 1896), no "Bombay talkies" industry took root here, and film really begins for all practical purposes in the late 50's.

There are as yet no Iranian directors with the international reputation of an Ozu, Mizoguchi or Kurosawa — perhaps because Iran never had a theatrical tradition which, like Japan's, lent itself readily to the new medium. As for the "New Wave", it is just beginning — one of the major purposes of this retrospective should be to determine whether or not such a movement actually exists, and if so, what it consists of.

Nevertheless, there does exist a ground or basis with roots in Persian tradition which provides for the new film-makers a fund of images, references, atmospheres (and occasionally ideas). It is to be found in the popular cinema of musical romance (it would be very interesting to see such works as Hossein Sepanta's **"Shirin and Farhad"** (1934) or **"Leila and Majnun"** (1935) based on Persian literature) and the films dealing with the figure of the "luti", the neighbourhood-roughneck-with-a-aheart-of-gold, with antecedents in the chivalric orders (futuwwat) of the Safavid and Qajar periods.

The latter survives in various guises even in such recent works as Kimia's **"Dash Akol"**, Beizai's **"Downpour"** or Taghvai's **"Sadeq the Kurd"**; Mehrjui's **"The Postman"** might even be seen as a negative commentary on this stock character, who has begun to suffer from "anti-heroism" along with the cowboy and the samurai.

At present Iranian cinema for the most part teeters somewhat dangerously between the two stools of "art" and "commerce". It is now nearly impossible anywhere in the world to make an unselfconsciously entertaining film with hero, heroine and villain, such as nightly delight the insomniac tube-addicts of America. "Great" directors are no longer allowed to believe, like John Ford, in good guys and bad guys; as for the commercial cinema, it seems to have decided that contemporary audiences want not only sex 'n' violence but moral ambiguity as well. On the one hand "Last Tango" or "The Exorcist" might seem to prove them right; on the other hand, Bogart revivals and Samurai festivals continue to pack in even the most sophisticated New York and Paris audiences.

"Art" films simply do not make money in Iran (do they anywhere?); unless they are released abroad, they generally fail. The new film-makers might like to try all sorts of experiments, and some, like Ovanessian in **"The Spring"**, find the courage (and money) to do so. In this respect, government patronage, especially from the Ministry of Culture and the National Television, has been a positive influence here, without which much talent



Mr. Simpleton — Sadeq the Kurd





AN INTERVIEW WITH
MIKLOS JANCSO

Haunted by the problem of totalitarianism and war, the Hungarian award-winning director explains his dramatic, stark, violent, and beautiful choreographic films as an effort to "kill all sentimental romanticism".

Miklós Jancsó is both a member of the Festival International Jury and the subject of a retrospective, "The Cinema of Miklós Jancsó" featuring nine of his films at the Cinemonde Cinema (programmes at 3 p.m. and 9 p.m. daily). Here we reproduce extracts from an interview he recently gave to Jean-Louis Comolli and Michel Delahaye in France.

Question: Why in your films do you consistently refuse to give any explanations (psychological explanations in particular), and show nothing but unmotivated acts that seem to be heading nowhere?

Jancsó: In Hungary most film-makers try, with greater or lesser success, to say something. I repeat, "more or less successfully", because we cannot put our message across as clearly and directly as we would like. Hungary, to be sure, is not the only country where this happens, and what's more, in our country this is a tradition going back several centuries. Hungarians have always lived in the midst of continual changes and political, economic and social convulsions. This is why they very seldom open up. Since all of us want to say something, and at the same time are not forthright enough to do so, we count a great deal on the form of the film to make a statement. Since "My Way Home", I have been trying to do this as simply and sparely as possible. Perhaps that is the reason why situations and acts are the most important things in my films. What interests me most is form. And if I seek out the simplest and the sparest form, it's because I'm trying to kill the sentimental romanticism that has so often been used in our country in the past to lead the public about by the nose.

Question: In showing only the acts of the characters with such a brutal directness, you eliminate not only romanticism and sentiment, but also psychology, the character's whole "inner life". How do you expect to justify these acts structurally after having done away with all psychological motivation?

Jancsó: When one begins to study complex human confrontations one soon encounters such a tangle of psychological, social, and political factors that one hasn't the strength to describe them. When we began to be aware of how limited our means were, we simply told ourselves that it was not possible to explain everything. That perhaps accounts for my deciding to refuse to explain, thus leaving room for every possible sort of explanation.

Question: There are two possible ways of considering your work. Either you have a great deal of material at the beginning and proceed by elimination as you get further into the shooting and finally end up with what we see on the screen, or else you only have the starting point of your film, enrich this material little by little, and the meaning of the film emerges from this material after the fact. Which of these two procedures to you follow?

Jancsó: As we shoot, we reconsider and re-examine the whole story, and we constantly choose among numerous possibilities, though we always look for an overall guideline that will give meaning to the individual scenes. So this way of going about shooting is closer to the second method you've described.

Question: There are two types of improvisation. In the first type, the idea and the material are known in advance and the improvisation consists of finding the forms that will best express them. In the second type, the film-maker finds what he has to say as he shoots the film. This is what Godard sometimes does, and it is also what can be done in documentaries . . .

Jancsó: Our method of work is closer to this second type — and that may be the reason why I like what Godard does so much. If I had to follow a set plan, I wouldn't feel as if I were making a film. To me, the technical factors and circumstances should constantly contribute new material.

Question: When 'Round-up' came out, you said, "This is the last film that I am going to make in this style, for I can't make any more films like this one."

Jancsó: Do you mean to say that I have gone on in the same direction?

Question: Don't you have the impression that each of your films fits within the perspective of the one that has gone before, so as to further explore the same technique?

Jancsó: I am quite aware that my films resemble each other, and I even have certain fears because of this.

Question: Your films sometimes cause repercussions in Hungary. Doesn't that in fact indicate that they are seen as being richer and more violent than they are here in France, where people seem to be less conscious of all their implications?

Jancsó: This is always true when questions are not asked directly. But in our country, where people are aware of all the implications of each situation (in "Confrontation", for example, one can find a reflection of everything that has happened in Hungary in the last twenty years), and where all these questions are posed in a way that is more vital and urgent, it is true that my films call to mind many more things.

(To be continued in our next issue)

THE NEW EGYPTIAN CINEMA

By: **Roger Cooper**

The Egyptian film industry dates back to 1912 when the owner of a hall in Alexandria, like the Lumière Brothers, started filming people in the street and inviting them to see themselves on the screen the following week.

Imported feature films were soon all the rage, and in 1917 Umberto Dorès, an Alexandrian society photographer, persuaded an Italian bank to finance locally produced films. When Dorès died in 1919 the bank withdrew its support, but his colleagues continued in business for the next 30 years. In the early twenties a German-trained cameraman set up the first film laboratory, and in 1925 this was taken over by the newly-formed Misr Cinema and Theatre Company. In 1927 the actress-producer Aziza Amir completed her first film "Laila", a full-length feature that marks the real start of Egypt's national cinema.

In the thirties sound films caught on belatedly in Egypt, initially by post-synchronizing sound tracks to existing silent films. In 1934 the Misr Company imported modern sound equipment, brought in foreign experts and sent young film-makers and technicians to study abroad. The same year Misr Studios began making a weekly 10-minute newsreel of current events, a tradition that has continued almost uninterrupted to the present with a total production of over 1600 newsreels.

Silent films had a universal appeal, but sound brought new problems, particularly with dialogue before dubbing caught on. Resisting the American bid for film supremacy Egyptian film-makers turned to what Hollywood could not offer, films full of oriental music, dance and folklore, which found a ready market not only at home, but throughout the Middle East, including Iran. The unfortunate results of this praiseworthy nationalistic approach was that it condemned Egyptian cinema to almost four decades of cheap sentimentality and moulded the cinema public's taste away from constructive or aesthetic films.

As early as 1939 Kamal Selim tried to produce a film of artistic merit within the limitations imposed by box-office considerations. "The Will" had its share of belly-dancing (and belly laughs) but is nevertheless considered a national classic. But Selim was forced to conform to commercial dictates and died in 1945 with his promise unfulfilled.

Salah Aba Seil carried on his tradition, however, and in 1952 produced "Foreman Hassan" a film with serious social content. Another good film was "Idiots' Alley", directed by Tewfik Saleh in 1955, but it did not receive critical or public success for several years.

There are definite signs that the Egyptian cinema is now entering a new and healthier phase. At last year's Tehran International Film Festival Hussein Fahmi, the film actor, commented as follows in an interview with the Festival Bulletin "We used to produce pictures that were designed to distract a people embittered with defeat with fantasy and entertainment. Since the 5th of June, 1967, when so much of our land was occupied and five or six of our canal cities were so badly destroyed they had to be evacuated, our films have reflected a desire to forget problems. Then the 6th of October 1974 came along and things changed. Our people had a new surge of hope. We felt that if we could do it on the battlefield, then we could do it at home. The film industry is entering on a new phase, reflecting a new taste."

He added that his generation are trying to make films which the people can identify with. Examples of these are Chaadi Abdel Salam's "The Mummy", which won a first prize at the London International Film Festival and "I Want a Solution" directed by Saiid Marzouk, which is being shown in competition today and tomorrow at this year's Tehran Festival.

TIFF III SECRETARY GENERAL ON EGYPTIAN FILMS

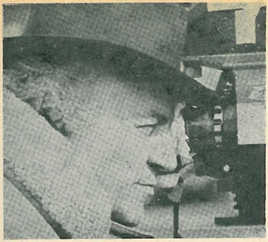
In September this year Tehran International Film Festival Secretary General Hagir Daryoush visited Egypt as the guest of the Egyptian Cinema Organization. He spent five days seeing films, some not yet released, or even completed. Before leaving Egypt he gave his views on what he had seen to Mr. Ahmed Maher of the Goumhoreya newspaper and the Révue du Cinema et Théâtre.

Commenting on Egyptian films in general, Mr. Daryoush said "Most of the ones I have seen are sentimental pieces not representing everyday life of ordinary people. I cannot imagine that your everyday problems are really just of a sentimental nature. Many of your films show great technical progress, but this is not always the case. I think that it will be possible to arrive at an even higher level. When one thinks of your ancient civilization and culture and great regional importance I am astonished and wonder why Egypt does not produce more films worthy of this tradition."

Mr. Daryoush said he had high hopes that the younger Egyptian film-makers would produce a change in the current trend since they were the most capable of understanding social and political change and finding new approaches.

"The film that I have recommended as an Egyptian entry is 'I Want a Solution' by Saiid Marzouk, which I consider to be unusual because of its realistic treatment of a very real problem, the status of women in Egypt. In my opinion it is the most important Egyptian film since Chaadi Abdel Salam's 'The Mummy'."

Mr. Daryoush concluded the interview by extending a very warm welcome to the Egyptian delegation attending the Festival, and said they would make many new friends in Iran.





FEDERICO FELLINI AMARCORD

Peter L. Wilson

Like all of Fellini's films, "Amarcord" is intensely personal; either you're with him or you're not. It's been difficult to go along completely with Fellini now for some time. After "Satyricon" it almost seemed as if he had reached the end of the road: a film beyond which there was nothing to say. "Roma" did nothing to dispel the fear: despite some good moments, it was a tired-out film, weak, repetitious.

But with "Amarcord" it becomes possible, I think, not only to join Fellini again, but also to assert that he is still a great director with something very clear and even excellent to say. "Amarcord" is a fine film, fine in a way that Fellini has somehow missed ever since "La Dolce Vita". It is the work of a man who has come to terms with an ego and with memories which have overwhelmed and nearly destroyed many if not all of his past films. It is a mature and "deep" creation, and it is, in the genuine sense of the word, a work of love.

On the technical level, "Amarcord" seems rather like a reworking of "Roma", as if the director realized what a mess he had made of material that was full of meaning for him, but which had somehow evaded him. There is the same episodic style, the same sentimentality about Italy and the Italians, the same crude humour, the same period in time, even some of the same scenes (the dinner, for example). But what a difference!

Where "Roma" was over-bloated, "Amarcord" is economical: Fellini never belabours a point — but neither does he alienate the viewer with distant, grandiose long shots (as in "Satyricon") Instead he gives just enough: he has edited himself with a genuine self-critical eye. Almost a miracle for the man who made "8½".

In every respect, in every aspect of the film-maker's art, Fellini has cured himself of the inflated egoism of his recent work. Although "Amarcord" is blantantly an autobiographical fantasy (the title means "I remember") we are never forced to contemplate the bruised soul of the future "great artist" in the film's central character, an adolescent growing up in a small and ancient Italian town before the War. Instead, life is normal, or as normal as Fellini's vision of Italy could conceivably be: there are lusts, boredoms, amusements, heartbreaks, escapades, the minor happenings of a small town seen magnified through the eyes of a boy who has never been anywhere else. There is the usual Fellini "cast of thousands" or anyway hundreds: a score or more memorable characters, people chosen (as Fellini always chooses) for their strange faces, realer than real. But this time he has not chosen the faces to mock the humanity they are made to represent, but to stand for everyone's memories. They are "characters", a bit larger than life, but recognizable. They belong to everyone, not just to Fellini.

"Amarcord" is a very literary film, a fact which might go unnoticed in one's admiration for Fellini's brilliant camera-work and evocative colour, both cleaner and sharper here than in any other work by him I can remember. But "Amarcord" is like a novel: it has chapters, it has literary devices (the town historian who provides a narration, facing camera, addressing the invisible "reader") and above all it has a theme which is usually more at home in a novel than in a film.

This theme, very clearly and with no pretentious meandering, is the Continuity of Life. It is Symbolized by the Passing of the Seasons, and it is exemplified in various loves, births, deaths, madnesses and marriages. It is the string on which Fellini threads his loose structure of episodes, through which slowly and satisfyingly he shares with us a growing acquaintance with this town. I used the word "sentimental"; the film *is* sentimental, very much so. But it is first of all Fellini's extremely clever "alienation" (in the Brechtian sense, not the Freudian) of the viewer through various filmic and literary devices which saves the film from emotional sloppiness; second of all, it is Fellini's own personal attitude towards the material, an attitude which can poke fun only because it is securely rooted in love and respect.

As for the performances, as for the film-as-film, these are both high points in Fellini's career. The acting (if it always *is* acting) is flawless, and the structure of the work equally so. Everything hangs together: music, visuals, montage, development of themes and sub-themes. Not everything, perhaps, is to everyone's taste; but even when Fellini is handling material that might bore or even repel us ordinarily, he handles it with *art,* and with a skill that carries our interest and voids our objections.

It is said that a film can be called "great" if there is a single shot from it that one remembers. In this case, I believe I will remember the scene where "the Count's peacock" lands in the middle of the town square during a snowstorm, and spreads it plumes before a group of speechless shopkeepers and children. For them (and just for a moment for the audience) it is like a miracle. It might almost stand for the rebirth Fellini seems to have experienced in making "Amarcord."

THE FILMOGRAPHY OF KEN RUSSELL

by **Mark Dorman**



Ken Russell directing "Mahler"

Ken Russell, the highly stimulating and controversial director was born in Hampshire, England, in 1927. After a successful career as a freelance photographer, he turned his hand to film and between 1959 and 1969 directed over 40 television films. His television films ranged from documentaries on brass bands and traction engines to his highly acclaimed biographical portraits. His feature film credits include "Women in Love" (1969), which brought Glenda Jackson her first Academy Award, "The Music Lovers" (1970), "The Devils", "The Boyfriend" (1971) and "Savage Messiah" (1972).

As a director, Ken Russell is both innovative and adventurous. His films are personal interpretations with themes, characters and stylistic devices which contain a total artistic unity. Russell uses theatrically extravagant images, performances and music which are balanced against each other in a counterpoint. At times one is more intense than another and at other times he uses them all to the extreme of sensual excitement and visual magnificence.

Collaborating with his wife, Shirley, Russell designs sets, costumes and props that are sumptuously evocative and unique. Though they are stylized, they emphasize the character's movements in a thrilling way. He is more interested in bringing to the screen characters who are distinctly individual, romantic idealists, striving against their personalities for a nobler spirit of being and living through their chosen art form.

Russell is an excellent director of actors, although this ability is occasionally hidden as a result of his strong attention to the visual style in his work. He is a great showman and entertainer. He is clearly in love with his medium and realizes the potential for strong dramatic action. But this action does not suffocate his work, it enhances it. He merely plays out the cinematic possibilities to the utmost end of his vision. An ironic point of view is one of the qualities that pervades most of Russell's films. In "The Boyfriend" the music portrays not just the feeling of the period, but the inclusion of the stingingly sweet violins carries it over the edge of what we are already familiar with, making it a trifle sweeter than sweet.

Russell's strong desire to destroy former romantic images surrounding his biographical subjects has led to criticism.

Russell approaches biography as a detective story. He explores the ways his characters may have lived the facts, setting these facts against the romanticized myth that has grown up around the artist. He has directed films for television and the screen on Prokofiiev, Elgar, Bartok, Debussy, Strauss and Tchaikowsky (The Music Lovers) among others. "Most of my films" says Russell, "evolve through a stream of consciousness in which the man and the myth, the music and its meaning, time, place, dream and fact, all flow and blend into the mainstream of the film itself". Russell feels that although the lifespan of a man is measured in years his screentime life measures only ninety minutes, thus he is concerned with an impressionistic technique.

Ken Russell says of "Mahler", his latest film that deals with the life of Austrian composer and conductor (1860-1911), "It is by no means a definitive view . . . There are as many facets to the mystery of Mahler's music as there are lovers of it". "Mahler", starring Robert Powell, is being shown in the Festival of Festivals at the Atlantic Cinema today.

cinema 53

Nov. 28 - 1974 4

THIRD TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL



سکوت دل ساخته : لسترجیمزپریس

The Silence of the Heart
Dir. L. J. Peries



مالر ساخته : [illegible]

KEN RUSSELL'S FILM
MAHLER